الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــم العالـــي و البـــحث العلمـــي



جـــامعـــة وهـــران
كـليـة آداب و اللغــات و الـفنون
قـسم اللغـة الـعربيـة و آدابهـا

الإنزيـــاح في الشعــر الـعربــي الـمعاصــر
أحمد عبد المعطي حجازي – نموذجا –

رسالـــة مقدمـــة لـــنيل درجـــة – دكتـــوراه الـــدولـة –
فــــــي الأدب الـــعربـــي

إعداد الطالبة:
حفيز نادية

إشراف الدكتور:
بوقربة الشيخ

أعضاء لجنة المناقشة:
1- د/ سعيد بن السعيد رئيسا
2- د/ بوقربة الشيخ مقررا
3- د/ علي ملاحي عضوا مناقشا
4- د/ حمر العين خيرة عضوا مناقشا
5- د/ بلقاسم الهواري عضوا مناقشا

2008 / 2007

مقــدمــة:

1-) أسباب اختيار الموضوع :

إن مرد الاهتمام بلغة شعر ***أحمد عبد المعطي حجازي*** دون غيره مــن الشــعراء، مشـــاغل التدريس والبحث والقراءة المتأنية، واكتناه المعاني بتحاشي الارتجال و كسر حـــائط مجهــول، وفتح نوافذ على شعر حديث حي.

إن الباعث الذي حدد هذا الشاعر دون الآخرين هو سبب ثقافي: بفضل الموضوع المختـــار اطلعت على بعض المفكرين المعاصرين، كان ضمنهم ***كمال خيربك***، و ***كمال أبو ديب***، و***يمنـــى العيد***، و***أسيمة درويش***،و***محمد بنيس***. كنت أجهلهم قبل الخوض في البحث، لأن الكتب في بداية المشوار غير متوفرة، وكنت أجهل مدى تأثيرهم العارم في تغييرمسار الشعر العربي، وإخراجــه من قوقعته.أخذت اقرأ شعر السياب والبياتي وأدونيس ونزار قباني، قراءة سريعة غيــر إنهـــا سطحية، فتَمَّ اختياري بتغيير النظرة إلى الشعر الحديث، أصبو بها إلى الاستفادة، وإثارة المتعة، وسد الفراغ الثقافي...

ولعل اختيار شعر حجازي دون شعر الآخرين يكون حلفا مبدئيا بيني وبين الشاعر، من حيث الرؤية الاجتماعية أو السياسية، يكاد يربطني الحلف الخطير بشعره على أساس قراءة متواصلة، وهو خطير وغير مكتوب، ثماره الإقبال والتفرغ للأسلوب، واستخراج الصورة المنزاحة، "أما خطورة الحلف غير المرئي– كما يقوله ***غالي شكري*** [(1)]على الشاعر– فأكثر فداحة، لأن الطرف الآخر قد يلجأ إلى كافة الوسائل غير الشرعية في ظل أحسن الفروض، والإجهـــاض و الـــوأد، وفي أسوئها قد يلجأ إلى الاغتيال الفردي، إذا لم ينظم نفسه في ثورة مضادة " [(1)]

الاعتقاد بأن الذي ينحدر من الريف يتحلى بأحسن الصفات وأفضل الأخلاق، إعتقاد ســـاذج وخاطئ، رسخته في دهني، كتب ***طه حسين*** وأقاويل ***مولود فرعون*** وشعر ***فيكتور هوجو*** كـــأن المنحدر من الريف يحمل خطابا جديدا، ورؤية جديدة للحياة غابت عن أهل المدينة.

كان الريف موضوع كتاب الأربعينيات وصار موضوع الشعراء في الخمســينيات. وفكــرة التفوق الريفي عززها المحيط السياسي وأثبتتها الشعارات السائدة كالثورة الزراعية والتســيير الذاتي ...

تعلمت وعلَّمت، من بعد، فضل أهل الريف على الحضر، بالخوض في تحليل قصيدة ***الأمير عبد القادر.*** فكان الشاعر المنحدر من الريف، في مخيلتي الساذجة، شبيها بالمولود يسقط في مدينة صعبة المراس، جافة وقاسية معه بل عنيفة. كان ***حجازي*** - وأمثاله- إرهابيا اقتحم عالما موحشا، فإنتصر عليه بفرض وجوده بشعر مبدع، جلب إهتمام المترجمين ***كجمال الدين بن شيخ*** الذي نقل بعض قصائد الشاعر إلى الفرنسية و***سلمى خضراء الجيوسي***[1] إلى الإنجليزية.

غير أني اليوم، بعد طول التحليل والإكتناه في لغة ***حجازي***، تفطنت إلى حقيقة، أن جيله مثّل تيار شعراء انحدروا من الريف فأبدعوا لغة منزاحة، دام تأثيرهم أربعين سنة فأخذ في الزوال والتلاشي بوجود جيل جديد يرفع مشعل الشعر العربي الحديث.

كان اختياري الأول، الوطنية في شعر حجازي. رُفِضَ هذا الموضوع لاحتلاله مساحة هامة في جسد الدراسات. داهمني سؤال بن شيخ: " أتظنين أن المصريين يفتقرون إلى من يذكر وطنية شعرائهم؟ اختاري، إذن، شاعرا جزائريا، فهذا يكون أنجح لعلك تجدين الميدان خاليا أو تسقطين في تكرار أقوال سابقة، أتظنين أن عملية الإبداع تدور على النعوت السياسية كالوطنية والتقدمية والحزبية ؟ ... على كل حال ، ستبقين في الموروث الثابت غير المتحول ، وتقديس الماضي ، ولا تفوزين بجوهر الشعر الحديث.

لامَني بعض الأساتذة على الإختيار الذي يدخل في نطاق مفاهيم سياسية كالوطنية والثورة والحرية والنضال الشعبي. كانت مفاهيم ناسبت زمن التحرر الوطني من الإستعمار، زمن الخطاب السياسي المتحمس ودعمت الماضي وساعدت بعض الشعراء الوصوليين على فرض أنفسهم في الحقل الشعري العربي بشعر المناسبات.

2-) اختيار منهج البحث

اخترت بعض قصائد حجازي فحللت معانيها للكشف عن الانزياح ثم اخترت منهج **كوهان** و طبقته على شعر حجازي. طموحي الفني، أن أمثل صورة القارئ كما يتخيَّلُهُ ***أدونيس***، أي أن أكون قارئة شعر مبدعة، لا ترث بل تخلق، لا يكون تحليلها مجرد معبر لإختيار أسس نظرية ناشئة عند العرب، قد تجاوزها الغربيون.

وما يتوج فكرتي هذه ما قاله رؤبين سنير في هذا المجال :

" إنطلاقاً مما تستلزمه المرحلة الراهنة في الأدب العربي من اعتبار القارئ شريكاً فعالاً لا غنى عنه في إنتاج المعنى، وإدراكاً بأن الاستيعاب الذهني التدريجي لما يحويه ويوحي به النص الأدبي، في الفضاء المكاني والزمني، هو غاية جمالية في حدّ ذاتها. فمن خلال دراسة نصوص مختارة ...وهوعلى يقين بأنّ قراءته، مهما اتسعت رؤياها، لا يمكن أن تكون إلاّ ذاتية وناقصة.ويستند المنهج التحليلي إلى تتبع خطوات قارئ منتج يلتقي بالقصيدة لقراءة أولى، ليستوعبها شعوريا، ويخرجها عفوياً على مسرح ذهنه، ثم يعود إليها، ناقداً، لقراءة ثانية، واعية

1- الجيوسي, سلمى خضراء , الشعر العربي المعاصر , ترجمة مؤمنة بشير العوف , فصل في كتاب أعلام الأدب العربي المعاصر , بيروت, 1996, ط.1, ص 125

2- رؤبين سنير، ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، الط. الأولى، الدار الساقي، بيروت، 2002.

ومتأنية، ليستكشف الحيل والجدليات التي تجعل النص بناء فنيًا متميزا له تأثيره الخاص على القارئ".[2]

أما طموحي العلمي فهو أن أحذُوَ حَذْوَ ***محمد بنيس***، في فتح آفاق جديدة في قراءة النص الشعري الذي فقد هيمنته على الآداب العربية، وأن أرجّع لنفسي الثقة في قدراتنا الإنتاجية الثقافية، في ثراتنا، في أدبنا، في مبدعينا وفي عذوبة اللغة العربية المعاصرة.

إذا كان الشعر وسيلة يقاوم تجربة مدمرة كما صرح به حجازي, فانه وسيلة النجاة من الدمار إذ يقول: " الإنتقال إلى الشعر كان وراء هذه الحاجة العميقة القهرية المحتدمة للتعبير المباشر نسبيا بالقياس الموسيقي، فأنت في الموسيقى تعزف مع آخرين، لكنك في الشعر تكتب أنت، تبدع أنت وتقول ما تشعر، أنه لابد أن يقال ... أيضا لأن اللغة هي مادة للشعر ... وكان الشعر هو المتنفس الذي أتاح لي، أن أنجو من التجربة التي كان " يُمْكِنُ أَنْ تُدَمِرنِي ".حاولت أن ادرس شعر حجازي و أن انقده فوجدت نفسي بمثابة الناقد صاحب الدور الضروري في إبداع الشاعر وأنا أقتدي بقول ***حجازي*** : " فلكي تكون لنا حياة أدبية وشعرية متكاملة لا بد لها من هذه العناصر الثلاثة، المبدع، الناقد، الجمهور وإذا اختل عنصر أو ضعف عنصر من هذه العناصر الثلاثة، المبدع، الناقد، الجمهور، كان الأمر مدعاة للقلق "

لعل دوري من خلال إنجاز العمل هو دور الناقد والجمهور معا، ولعل المساهمة تجعلني عنصرا قويا في الميدان الأدبي ، وتجعلني أيضا مفيدة للبحث العلمي العربي المعاصر بالتمعن في شعر ***حجازي*** والغور في معانيه وبنيته.

إكتشفت وساعدني البحث على هذا الكشف أن الباحث يعاني بصفة عامة من نقائص لا تسمح له أن يواكب الحداثة العالمية من بينها، أزمة المصطلحات، وإتباع النظريات الغربية بإهمال المصادر العربية وجهل أو تجاهل الجهد الجبار الذي أبدله أصحابها في غور اللغة الشعرية وإكتناهها.

المشاكل:

ما يلاحظ عند النقاد العرب من خلال ما أنتجوه، أن المصطلحات غير موحدة، فتتعدد المصطلحات لمفهوم واحد.[1]

نتج عن ترجمة المصطلح الفرنسي Ecart، عدد كبير من المرادفات، كالإنقطاع، والإلتفات المفاجئ، والبعد والتباعد والإنزياح ... كأن المنظرين احتاروا في إختيار لفظة دون الأخرى، لعل اختيارهم لكلمة إنزياح راجع إلى حداثة الكلمة، وعدم رواجها من قبل.

1-مازالت هذه الظاهرة سارية المفعول إلى اليوم بحيث تترجم الكلمة الجديدة C.D إلى ترجمتين : قرص مضغوط، قرص ليزر، أو أسطوانات رقمية ممغنطة C.D الهلال، ديسمبر 2002رقم 12.

وإذا كانت الترجمة لمصطلح واحد متعددة، فلا يعني أن التعدد راجع إلى عدم تحديد موقف المترجم من النقد والتنظير، ولا يعني أن مفهوم الدلالة يتعدد، وإنما يحدث غموض فيه وخلط وتشويه، لعدم تحديد مضبوط لدور المترجم، ولا لدور الناقد، والمنظر.

3 -الإنزياح مصطلح متعدد الترجمات

من بين المشاكل التي يعاني منها الباحث هي أن الإنزياح مصطلح كثر إستعماله عند بعض النقاد العرب المعاصرين، إنطلاقا من الثمانينيات إلى يومنا هذا. انتشر هذا المصطلح وولع به الأسلوبيون بعدما أن تقيدوا بأفكار الشاعر ***ت.س.اليوت*** حتى جعلوه رائدا للشعر الحديث دون سواه. لعل الموقف صحيح غير أنهم اقتبسوا منه نظريات، وطبقوها في تحليلهم للشعر العربي القديم. فترجموا بعض المصطلحات وحددوا مدلولها، واخترعوا مصطلحات جديدة كالإنزياح.

لعل ترجمة نص ***اليوت*** أفاد النقد والشعر العربي، وفتح لهما نافذة على العالم بمحاربة الأسلوب الشعري المصطنع، وإثارة الاقتراب من اللغة العادية البسيطة، بدعوته إلى تغيير أشكال الشعر" تغيرا مستمرا حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغيير "[1]

فعلا، تعددت النظريات النقدية الغربية وانهالت على الساحة العربية، منافسة النظريات الأصلية، عارضة مصطلحات جديدة، مثيرة الفوضى لاختيار مصطلح واحد. على سبيل المثال، النقاد القدامى يشيرون إلى الاتساع والتوسع[2]، كلون بياني أو بديعي، أما في معجم المعاصرين فالمصطلح يختلف من ناقد لآخر.

لم يُحَقَّقْ قَطُّ، تَوْحِيدُ المصطلحات العربية، فلا تطابق الحديثة القديمة ولا الحديثة المترجمة. إن المصطلح الفرنسي ***Impertinence*** مثلاً، ترجم بالمنافرة، عند البعض، وبعدم الإفادة، عند البعض الآخر[3]. ويسميها خيربك كمال " بالخروج أو الخرق ذاته "[4]

إن الأمثلة متوفرة في عدم التنسيق بين المصطلحات المترجمة ف(صوله) يعبر عن المستوى الإستبدالي بالصعيد الجدولي[5]. أما المستوى السياقي، فيترجمه ***محمد بنيس***، بالمحور الترابطي[6]. وهلم جرا، من أمثلة تستدعي دراسة بكاملها، ينتج عن هذا، خلط في مفهوم المصطلحات، الذي يحتاج إلى دقة علمية.

1- النويهي، محمد " قضية الشعر الجديد"، الط.الثالثة مط الخانجي،ص 15.
2- إبن منظور، لسان العرب، الط. الأولى، مصر 1301ه.ج.9، ص 273.
3- صوله، عبد الله ، دراسات في الشعرية الشابي نموذجا، قرطاج، 1988، ص 366
4- خيربك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الط. الأولى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1982. هذا ما نقله المترجمون.
5- المرجع نفسه.

لم يتفق بعد، النقاد العرب واللغويون المعاصرون على توحيد المصـــطلح المتـــرجم. كـــأنَّ المنظر العربي يسبح في بحره، جاهلا ما قاله معاصروه في المادة نفسها. فترك القارئ/الباحث حائرا في سبر معاني الشعر وإستخراج الصور. تزداد المشكلة تفاقما كلما ميز المنظر الفرنسي ***جان كوهن*** بين اللغة Langue والكلام langage والتكلم Parole. ويتبع في هذا التمييز نظرية ***دي سوسور*** البنيوية. فنلاحظ أن كلمة Langage ترجمت بلغة وهذا ما يضل القـــارئ باللغـــة العربية، فينتهي به الأمر إلى عدم فهم قصد المنظرين، أي أن اللغة تعالج بمفهـــوم عـــام وأنّ الكلام هو لغة ذات وظيفة توصيلية، أما التكلم فهو اللغة الخاصة بكل إنسان ناطق.

4-) <u>لغة الشعر العربي الحديث</u>

لو إتفق الشعراء على مقولة ***أرتور رامبو*** ***Arthur Rimbaud*** "لنكن محدثين دائما" قالها في نهاية قصيدته <u>فصل في الجحيم</u> لما اختلف النقاد في تحديد معنى "الشعر الحـــديث". هنـــا تنشـــأ مشكلة تحديد المصطلح والميز بين الحديث والمعاصر. ***فكمال خيربـــك***، مثلا، يجعلهما ما قبـــل الحرب العالمية الثانية[1]ولكي نتجاوز مشكلة المصطلحات، نوضح أن "معاصرة" مصطلح يعني الشعر الشامل للقرن العشرين الذي انتشر بمصر ولبنان وسوريا والعـــراق والمغـــرب[2] أمـــا "الحديث" فهو شعر الحركات التحريرية للبلدان العربية، متحررا مـــن قيـــود الماضـــي شـــكلا ومضمونا وانطلق من العراق ولبنان ليمتد إلى البلدان العربية الأخرى.

لغة الشعر العربي الحديث تحمل أفكارا لا يبدع الشاعر فيها وإنما يرتب كلامه ترتيبا جديدا من حيث الكلمات والتراكيب والصور. تَكنُّ عبقريته في شرطي الحداثة، وهما الدقـــة اللفظيـــة وإفادة المعنى. فلا يقابلان المتخلف والتقليدي بل الحديث لإبداع صورة جديدة بكلمـــة عاديـــة مألوفة.

للشاعر رغبة في الإبداع، يأتي بصورة لم يؤت مثلها من قبل، يحرث اللغة بآلات حديثـــة، ليحفر في غيابات الصمت والغائب ما هو رتيب وجامد، مبتعدا عن المحاكاة والنقل والإقتبـــاس والتقليد .إنه يفجر الأسلوب والمضمون ليحرك الساكن والمكتوب لتتبلـــور، بالتـــالي، تقنيـــات وأشكال جديدة، كأنه هو الذي حل عقدة الشعر برفض الأشكال والقوالب الجاهزة. كـــادت لغـــة الشعر تجف فبللها "ماء الشعر الجديد" ليردّ لها الروح.

6- بنيس، محمد، <u>حداثة السؤال</u>، لبنان/ المغرب، 1988، ص85.

1- Kamel, Kheir Beck, <u>Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine</u> Page 1.

2- *Mohamed, Arkoun, <u>Les tendances de la littérature arabe moderne</u>, I.bla , Tunis 1952 n°58 P.185.*

بالتعبير الشفهي، يلبيّ الشاعر، رغبات السامع وتحول القصيدة مكان لقاء الملقي والملتقى فتجمعها لغة الشعر الحديث، التي ترافق الحياة وتكسر نظامها لتخترعها مرة أخرى. أفضل العبارات هي تلك التي تشوه علاقة القصيدة بالواقع، فهي العبارة المنزاحة.

قد تفوق ***أبو تمام*** في هذا النوع، حتى صار يعتبرونه شاعرا غامضا. إنه خطأ تاريخي أن نقول، بأن ***رامبو*** رائد لغة الشعر الحديث، بل الرائد الحقيقي ما هو إلا أبو تمام الذي وسع البعد القائم بين القصيدة والمادة. هو الذي إستخدم لغة جديدة ليقول المختلف غير العادي. هكذا صارت لغة الشعر الحديث تحذو حذو إبداع ***أبي تمام*** حاملة مقومات التواصل، وتحويل النص الشعري بالانزياحات واسعة. " أراه قبلة أصحاب المعاني، وقدوة أهل البديع..." كما يقول عنه ***الجرجاني***." [1]

إن الشعر علم وفطنة في رأي القدامى " ... الشعر ... والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره أي يعلم ويسمى شاعرا لفطنته" [2].

يوظف الشاعر اللغة الشعرية التي تعرف بالنسق والأدلة، وبالبيت والإيقاع معتمدة على الصورة.

النثر قانون اللغة وأساسها، أما الشعر فخارج عنه، إذن، ما هو إلا إنزياح. إن بعض المفاهيم تُحّول القول إلى قول شعري . والشعر تعبير غير عادي عن عالم وأشياء عادية.

ليست لغة الشعر الحديث لغة الوطنيات والشعبية وهيمنة العامية على اللغة الشعرية، كما يظنه البعض[3]، فلا تعتبر لغة شعر حديث وإنما هي محاولة إثبات وجود شعر في عالم التحولات التي طرأت على المجتمع العربي.

احتلت لغة الشعر الحديث المركز. لو كان الشاعر الحديث يفتقر إلى لقبه القديم – وإلى وظيفته كمحرك اجتماعي، فإن الشاعر الغربي فقد ميزتيه وبالتالي فقدهما الشاعر العربي. ففكرة الحداثة تأتينا من العرب والغرب معا، صارت فكرة عالمية.

إن الشاعر يعبر بدون وعي عن عالم المخفيات إنه مطبوع على ازدواجية اللغة المادية / المرئية، والروحية / الرؤية. إنه مزدوج اللغة أصلا، يترجم عالمه المرئي لسائر الناس، فتغيرت لغة الشعر بتحول رؤية الشاعر إلى العالم فهي رؤية من " أنا " إلى " الآخر ". تقرر لغة الشعر تجربة الشاعر وربما ثورته.

1- الجرجاني، علي بن عبد العزيز (392 ه / 1001م) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الط. الأولى، 1945، ص. 18.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج. 5، ص. 76.

3- فؤاد نعمات، أحمد، خصائص الشعر الحديث، الط. الأولى، القاهرة،1971.

إن اللغة في الشعر الحديث غاية في حد ذاتها، بقدر ما تغير الواقع تغيرت اللغة، وبالتـــالي، تحولت القصيدة إلى " قصيدة عربية مغايرة "[1]، تقدم اللغة في سياق خاص بها، وتوظفها على نحو متميز.

حُدد معنى " **الشعر الحديث** "، بأخذ وضعية السلطة منذ الخمسينات، خلال مجلـــة " الآداب " ومجلة "شعر" واتضحت معالمه بدراسة الشاعر المنظر ***أدونيس*** الذي حاول التعريف بالشـــعر الحديث. إن الشعر العربي الحديث عصي على الاختزال، إنه معرض، دائما لإعادة البناء لتكون قراءاته عديدة.

إن الشاعر يصور مرحلة نفسية في مصيره حيث انعكست فيه مرحلة من حيـــاة العـــرب. انتهت الحركات التحريرية الكبرى مما أثر في الناس وخاصة في الشاعر.

ما تكون قصيدة " مطر " (1960)، ***للسياب***، إلا منطلقا اندياحيا للغة الشعر الحـــديث. لغـــة تساندها الحداثة في نشر مناخ المراجعة والتساؤل والتفكيك والتجاوز.

تلتها قصيدة " ***مهيار الدمشقي*** " (1961) لأدونيس، ثم " ***هذا هو إسمي*** " (1969). فالقصيدة العربية المعاصرة تتواتر ولا تحقب تحقيبا عقديا كما فعله البعض.

فالنفس واحد، تتلهف القصيدة إلى التحديث، بينما الشاعر " يبحث عن ذاته المتحولة والخيط الرابط بين بداية شعره ونهايته وهو تلك اللغة العربية المتجددة التي تشهد على الجريمة وصوت النبي الحاني على عذبات الإنسانية، وعلى إنهيار الحلم، وإنبعاث الوعي الجماعي بالأزمة...[2]". إنه نهاية الحلم مع أن اللغة المنحازة المتحررة ثابتة قادرة على ربط الصلة بجيل التسعينيات.

تأبى لغة الشعر الحديث أن يكون الشعر صناعة، خاضعة لقوانين فنية، بها توصف الرؤيـــة كثيرا ما تتدرج اللغة في مجالات الدارسات الحديثة تابعة لما أقامه، في القرن الخامس الهجري، العلامة ***عبد القاهر الجرجاني***، ليس من الجحود أو نكران المعروف لهذا العلامة، وأمثالـــه، إذا كانت رغبة النقاد والباحثين في تطبيق مذاهب أسلوبية غربية كالإنزياح.

ما كان الإنزياح علما ولا نظرية وإنما هو محاولة اكتناه الأســـلوب الشـــعري دون النثـــري لمحاولة اكتشاف خصائص تتجسد في اللغة أو في بنية النص الذي يستخدم ألفاظا ويبتكر صورا شعريةً.

يعطي الإنزياح الصدارة لصورة مجازية متميزة في الشعر دون النثر ألا وهـــي الاســـتعارة لإكتناه هذه الصور الشعرية، التي تعد من الموروث الشعري، يقـــيم الـــنص، حســـب الظـــاهرة التركيبية الفنية كالتقديم والتأخير، والحذف والتجنيس ويحدد السياق الجودة أو الرداءة.

1- بنيس، محمد الشعر العربي الحديث، بنياته وبدالاتها، توبقال، المغرب، 1990، ج.3،ص.14.

2 – لعلّ إقبال الباحثين على الانزياح يجعله نظرية أو مذهباً.

تَنْشَأُ الصورة الشعرية من الإيقاع والرؤيا بعد أن خضعت لنظام العلامات عند اكتناه المـــادة الصوتية الدلالية. غير أن هذه الصورة لا يفهمها الجميع ولو كانت بلغة الجميع. مازال العقاد، في 1957، يعتقد بأنَّ شعر ***نازك الملائكة، ونزار القباني*** شعر غير عربي، وقد اعتبره غيــر عربي لأنه يمثل شعر رفض الثوابت البالية للثقافة العربية، فعانى الشاعر من العزل وهو يعاني من أزمة الإنتاج وبث القصائد.

اخترع الشاعر لغة شعرية حديثة، إنه تحرر من كرم الحاكم أو الأمير...الذي يفــرض مـــع المجتمع الثقافي لملتقى تلك القوانين الجمالية التي تدافع عن الطبقة السائدة كسر الشاعر الإطار التقليدي ليطور رؤية بلغة متحركة نشيطة.

ما عزلت لغة الشعر الحديث صاحبَها عن جمهوره بزعم الغموض وإنما وضعية المثقف في العالم العربي، جعلته لا يتجاوب مع الجمهور المتلقي الذي ينتظر الكثير على الرغم مـــن انـــه كثيرا ما وصف بالأمي، وإنما الشاعر هو أيضا ضيق الثقافة، يجهـــل آراء النقـــاد والتيـــارات الحديثة. ينجر عن المحيط / الثقافي النشيط إبداعا - في رأي ***بن شيخ*** - يقدمه الشاعر إلى جمهوره فينشأ بالعطاء، قارئ، فعال، مبدع، هو أيضا، يذكر الصور المجازية باختراق الاســـتعارة و تجـــاوز " الأطر الســـابقة ".فالدليل الحاذق شاعر يبين للقارئ / السامع الطريقة بلغة تقلب الوضع و تزلزل الواقع بالرؤية والاقتراح والحل " بدءا بالشعر / الثقافة، وانتهاء بجميع المعطيات الإنسانية فـــي هذا الكون الغريب ".[2]

يبدع الشاعر بالمعادلة القائمة بين النص والقارئ، " إذا كان النص الإبداعي / الإشارة، يبتكر قارئاً مبدعا / رائياً، فما يكون الإبداع فِعلاً كاملا وتاما، أما القارئ المستهلك للسطوح، فالإبداع يتحول إلى جنيني ويجهض الإبداع إذا كان النص مكشوفَ الدلالة والقارئ مستهلكا للموضوع". تقول **أسيمة درويش** : " إنها المعادلة التي تطرحها الكتابة الجديدة التي تتعامل مـــع القـــارئ كقوة ذات فاعلية متممة للفاعلية الإبداعية"[3].

يستهلك النص النفي والحوار والتحول في زمن متقدم، فيسأل ولا ينقطع عن الســـؤال ليجـــد الحلول ويكسر الأنماط القديمة التقليدية ويبدع شكله الجديدُ يتفتح واسعاً على الكلام، " بالســـؤال

---

[1]- الياس، خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، الط. الثالثة، بيروت، 1980،ص.33.

[2]- أسيمة، درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الأدب، الط. الأولى، 1992، ص.223.

[3]- المرجع السابق.

ويجتهد لإيجاد نمط من الصياغة يخلق لغة جديدة فاللغة الجديدة تصوغ السؤال الثقافـــة علـــى مستوى اللغة نفسها ".[1]

لعل الحداثة في الشعر العربي أتت نتيجة سلسلة من الصـــدمات الحضـــارية والإســـتعمارية والتكنولوجيا، فأنشأت انشطارا بين عالمين، فانجرَّ عنها فقدان السلطة والشعور بالخيبة. إنها في حاجة إلى تجسيد خصوصية الرؤية والتجربة في صورة أكثر دلالة.

إن الحداثة في الشعرية العربية وليدة الأحداث التاريخية التي طبعت العالم العربي بالتفكـــك، وضياع السلطة المركزية مدى طويلا، بالتالي، أراد الشاعر السلطة، فمنح الشعب دورا أوليـــا، ذلك الدور الذي استلب منه تاريخ الأدب العربي.

أراد من الشعب وجودا ثقافيا لأنه كان في زمن قريب منبع الثورات التحرريـــة واللســـانية، قائما في وجه السلطة الغربية المهيمنة بعلمها المتطور ونظرياتها اللسانية المتقدمـــة غيـــر أن المجتمع الذي يتلقى قول الشاعر، أمي بنسبة مئوية فاضحة. أما الفئة المثقفة فتجنح إلى العلـــوم والتكنولوجيا التي تدرس بالإنجليزية أو الفرنسية.

ظن الشعراء، من جيل ***حجازي***، أن التحول يتم بالتماشي والتحول الثوري التاريخي، فـــأثر التحول في اللغة و أنشأها مغايرة، حية، قادرة على مجابهة الصدمات العديدة.

يقول **خيربك كمال** : في هذا المجال " وقد اصطدمت حركة الشعر الحـــديث. فـــي مصـــر والسودان بمقاومة أشد مما كان عليه الأمر في سوريا. فقد كان الملوكات النير – تقليدية تحـــت سيادة عباس محمود العقاد يواصل فرض نفسه ويبدو عصيًا على الزحزحة.

ومع هذا فإن شبانا شديدي التصميم كعلاج عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي....قـــد أثبتوا قدراً كبيراً من الشجاعة والجرأة من أجل إيصال أصواتهم، وتكوين جمهور يقدم تجاربهم الشعرية".[2]

الوجه الجديد للغة الشعرية مقنع بالثورة، إنها تأبى كل ما يقيدها بالماضي ، غير أنها ترجع دائما إلى منهلها، فهي ترفض نظريات النقد القديم لتتيقن من حداثتها كأن العلامة ***اكراتشوفسكي*** Kratschowsky فطن لرفض القوالب النقدية، فاقترح منذ سنة 1930 أن يُطَّبقَ عليها منهجـــا، سائر آنذاك في الغرب، يدعو إلى ربط الفعل الثقافي بالبحث التاريخي.

لكن ميدان الدراسات، مازال غير مبسط وغير مؤهل لدارسة جادة إلا عند بعـــض النقـــاد، والرواد الذين اهتموا بتاريخ الآداب العربية أكثر من مثواها أو بالأحرى من دراسة الصورة في الشعر والنثر معا. كان يقترح منهجا متداولا آنذاك، قائلا:

---

(1) يمنى العيد، في القول الشعري، المغرب، 1985، ص 78.

(2) كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 59

" أما المناهج التاريخية الأدبية فكثيرة في أوروبا الحاضرة، منها المناهج العلميـــة المحضـــة ومنها المناهج التي لا تصطبغ بصبغة جمالية ولا أخلاقية ولا تواصلية. وإن كـــان التعـــارف بجميعها نافعا لدرس الآداب العربية الحديثة، ولاسيما، وهي تعني في حالتها الحاضرة بالمذهب الاجتماعي أو الاشتراكي، ومذهب درس الصورة الفنية، ولسنا نعني بالمذهب الاشتراكي معناه السياسي، بل المذهب الأدبي التاريخي الذي يطلب أن يدرس الباحث كالجزء الذي لا يتجزأ من المجتمع الإنساني المشترك معه في كل تقلبات وأن يدرس بيئته التي خرج منها وكل ماله علاقة بالمجتمع الذي عاش فيه، وكل ظواهر الحياة التي تأثر بها أو الزمان الذي كان عاملا فيه. أمـــا مذهب درس الصورة الفنية، فهو يجعل نقطة الدائرة، درس صورة التأليف وأساليب المؤلـــف الفنية و طرائقه لتجسيم أفكاره وتخيلاته وكل ما يتعلق بصورة التأليف الظـــاهرة مـــن وزنهـــا وقافيتها أو المحاسن اللفظية والمعنوية " [1].

إنه لموقف ناقد غربي من الأدب العربي، ينم عن إرادة نقل منهج غربي إلى حقل أدبي، غير أن المذاهب الحديثة قد تجاوزته.قد يرفض جمال الدين بن الشيخ المنهج التأريخي الجامع بـــين التأريخ و الشعر و يأبى أن يكون الشعر صدى للتأريخ و أن يكون ألتأريخ وسيلة لقراءة الشعر و فكّ ألغازه و معانيه[2]. نستخلص من هذين الموقفين أن الشعر العربي المعاصر تحرّر مـــن المنهج التأريخي و العلمي لكونه شبكة من المعاني و الصور لا تفكّ إلا تدريجيا.

1-***Kratchovski***, *Etude de littérature arabe nouvelle, ses méthodes et ses buts actuels,* *Revue R.A.A.D.X,1930,P21-22.*

2-بن شيخ جمال الد ين ،محاضرة أتقاها بكوليج دي فرهنس 21 نوفمبر 1981

الفـصل الأول

مسألــة الإنـزيـاح

تمهيد:

أن يكتب الباحث موضوعا يجهله، أو يعرفه معرفةً سطحية، ظاناً بأنَّه سيجد عناصر هامة للمعالجة، ويتوهم أنَّ المادّة متوفرة للكلام، فهذا من المجازفة، لأنه يحاول أن يكتب عن المجهول ليدعي العلم أو ليخفي جهله، ماعليه إلا أن يقتدي بالآية القرآنية : ﴿ ***وَلا تَقْفُ ما ليس لك به علم*** ﴾ (سورة الإسراء ،الآية 36) ، و يسرع بعض الدارسين، ولعلني واحدة منهم، إلى ضرب أحكام، وتطبيق سريع، لمفاهيم غربية وجديدة كالإنزياح وغيره.

من أجل توضيح هذه المفاهيم يحاول الباحث العربي أن يحدد غرضه بتطبيق قوانين نقدية ، اخترعت في الغرب حيث المصطلحات انتشرت في الستينيات والسبعينيات، ثم انتقلت إلى العرب المعاصرين، على طريق الترجمة، والغرض منها أنْ تستنطق أسباب الغموض في الشعر الحديث.أكان مردّ غموضه اللغة؟ حقّا كانت المشكلة اللغوية تكمن في مشكلة كلام التواصل والتبادل حيث الشاعر يرفض اليوم الكلام النفعي الذي يبلّغ الرسالة تبليغاً سريعاً ، غير حاملٍ صورة، قاصِداً القطيعة. إنه يوظف الصورة التي تكاد تغمض على الجميع. إنّها ميدان الشاعر، بها يصقل حريته ويثبتها في عالم عنيد، موسعاً لغته بالإنزياحات الدلالية الصوتية والنحوية، التي تجعلها تنداح لتتحرَّر وتحرر الرؤية بالبعد الدلالي الساكن في الاستعارة.

و لذلك وظيفة شعره تبليغ الصورة، و الكيفية المستعملة حديثاً هي تفرع الصورة. فالقارئ / السامع أو المتلقي / يتمتع بحرية الفهم التي تسمح له بالتعددية الصورية. فالشاعر يستغل وسائله اللغوية يخدم القصيدة ويعززها، ويتوغل في اللغة الحية المشحونة بالصور والتعابير الجديدة ذات الشاعرية الخاصّة.

لغير أن الشاعر لا يقصد الصعوبة ولا التعقيد، وإنمَّا يستغل الإمكانيات اللغوية كلها. ولا يحصر الواحدة منها، بل يهمل المعنى المبتذل، ويسخر ذلك الكنز اللغوي المكدّس، بتوليد الأفكار وتفرعها، ليجرَّ قارئه في مدار الصور المتنوعة الواصلة والباعثة إلى التبادل.

صحيح أنَّ الكلمات متساوية. لا توجد الواحدة أكثر شاعرية من الأخرى، غير أن الشاعر الجاد يقويها بالمعنى، لتتسع الصورة، وتكتسي ببعد دلالي غير عادي .قليلا ما يوظف القصيدة لتقديم كُنَّا ننتظره أوْ نفكر فيه، وإنما لإنشاء التعجب، و كشف أسرار الكون، بفوضاه وصعوبته. الإنزياح فرع من الغموض، قد يقترن بالغرابة التي تلغي العقل وتعطل المنطق وتحطم قوانين

الثابت أو المعتاد وهي تفتح نافذة على عالم متغير. و لذلك إذا كان الغموض دلالـــة جوهريـــة للشعر العربي الحديث، فإن الإنزياح يتماشى وسياقه الحضاري الشامل، ويتجلىّ عنصـــرا مـــن عناصر تحول العيش، إنه حافز على الإنفعال والوعي، بقيمة المعاناة من خلال الفعل الإبداعي.

أضحت ظاهرة جديدة، في الشعر الحديث، و هوأساس من أسسه، يغامر به الشاعر عالمـــاً غير منطقي، عالم الخطأ والخطيئة فيه يثبت الانزياح على أنه يمثل كلَّ ما خرج عن القاعـــدة العامة، فابتعد عن المألوف وأخطأ فجلب الإنتقاد كما كانت فكرة الانزياح مصدرالهجومات بعد نشر كتاب (***جان كوهن***) الذي تبع نظرية (***دي سوسير***) البنيوية، فسمى كتابه : " ***بنية اللغة الشعرية*** "، ولكن الانتقادات زادت حدةّ ، عندما نشر كتابه الثاني : " ***الكلام العـــالي*** "، حيـــث انطلق تحليله من مقارنة بين اللغة العلمية، وهي نثر، وبين اللغة الشعرية و وصل إلى النتيجـــة هي أن اللغة الشعرية حاملة شحنة عاطفية تعطيها حرية أوسع من اللغة العلمية العاديـــة التـــي تعتبر درجة الصفر من الكلام، فوصلت النتيجة النهائية إلى أنّ الشـــعر مثـــلٌ أعلـــى للغـــةِ الإيحاءات. هذا إلى أن البنيويون حافظوا على فكرة الانزياح فأدرجوهـــا فـــي نـــص متعـــدد المستويات أصلاً.

غير أن البعض منهم ***كجان ميشال آدم*** لا يعالج الإنزياح إنما يحَلِّلُ وحدة القصـــيدة كـــأداة للدراسة الخطاب الشعري الذي ينتظر، دوماً، أن يحدد بالإيحاء. فضلا عن ذلك ،قد وصل النقد الغربي إلى مستوى متقدم، يستطيع أن يوظف ضمن معجمه مصطلحات أسلوبية الإنزياحات. و الحالة هذه أن تحليل القصيدة عندهم يهدفُ إلى إبراز أشكال المعنى .بحيـــث حـــدّدو الانزيـــاح حسب عناصر متواجدة فيها، منها : وجود مسْتَويين للمعنى في التعبيـــر الواحـــد كالمســـتوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر عنه، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنـــه، والـــذي يحـــث القارئ على إكتشافه أثر إحساسه، بتضارب الكلام كأنه شبيه بزوبعة مثارة، لا يعرف مصدرها، غير أن الانزياح لا يتمّ الوصول إليه إلاّ من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقـــائق على المستوى الشكلي للنص وقد يحدث حالة من البلبلة.

أ- الانـزيـاح عند العـرب القدامــى

بعدما حاولت إلقاء نظرة على بعض كتب القدامى اللغويين والنحاة المختصين بنقد الشعر، للتعــرف على وجود الانزياح في التراث العربي .يمكن القول أن الانزياح غائبٌ من المصادر العربية، فبدا لـــي وليد الحداثة الشعرية وتابع لها، كأن النقاد العرب اليوم يتهمون النقد الأسلوبي / اللغوي بالتجمد، ومــا تبرّؤون منه إلا بالإنقياد للغرب واتخاذ مراجعه قولاً فاصلاً وكلاما يقيناً.

غير أنه لا يكتفي الناقد العربي، المعتمد عليها، بتقليد النظريات الغربية وإنما يرجع له الفضل في البحث عنها في كتب النحاة و نقاد الشعر الأولين كإبن ***جني*** و***ابن قتيبة*** [−276ه]، و***ابن طباطبا*** [−323 ه]، و***الجرجاني*** [−392 ه].

يتضح أنّ المصطلح غير موجود في كتبهم ولا في كتب أولئك العلماء الذين حرثــوا لغــتهم حرثاً، وتمكنوا من بلاغة اللغة العربية ومن أسرارها تمكناً ماهراً، وحللوا الصـــور الشــعرية تحليلاً معمقاً، وشغفوا بالاستعارة شغفاً مُكْتنهاً، لم يستخدموا كلمة الانزياح في حد ذاتها، وذلــك لعلةٍ حضارية.

كانت العرب قديماً، تقنع بسهولة العيش في البادية، وتخضع لقانون الطبيعة وبساطتها. مــا كان دور الشاعر إلاَّ أن يعبر عن الواقع بالصورة الواضحة، مطبقاً وســائل بلاغيــة ملائمــة مألوفة، موسعاً مجال الصورة بالتشبيه و الإستعارة والكناية. فتتسع الصورة كما يتسع " النهــار بالإمتداد والطول، وكما يتوسع الإنسان في المجلس ويتفسحُ "[(1)]. لغويا يعني الفعل: " إنــزاح : ذهب وتباعد... "[(2)].

يفهم من شرح ***الزمخشري*** اللفظي، بأن المصطلح يقترن بالعلة والمــرض والشــك وبهــذا المدلول السلبي يقترب المصطلح الحديث بحيث الشرح اللغوي يقول: " ***أزاحه الله العلل، وأزحت علته فيما أحتاج إليه، وزاحت علته وإنزاحت، وهذا مما تنزاح به الشكوك عن القلوب*** "[(3)].

إذا كان الانزياح يندرج معناه إلى التوليد المعنوي، فيجوز أن يؤول شرح ***ابن يعيش*** لكلمــة [انفصال] بالقول أنه انزياح نحوي، عند قوله: "الانفصال عما قد يغلط فيه العامــة وتُصَــحفه، وذلك أن اللفظة إذا صُحِفَتْ وفُهم منها مُصَحِّفُهُ معنى ما، فلا تسمى كلمة صناعيةً لأن دلالتهــا على ذلك المعنى لم تكن بالتواضع، ومنها أن يحترز بذلك من التسمية بالجمل نحو برقَ نحــرهُ

1- ابن منظور، لسان العرب، الط. الأولى، مصر، 1301ه ، ج9 ص.273.

2- المرجع السابق ،ج9 ص 298

3- الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1965، ص .280.

وتأبط شراً، فإن هذه الأشياء جملٌ خبرية وبعد التسمية بها كلمٌ مفردة لا يدل جزء اللفظ منها على جزء من المعنى فكانت مفردة بالوضع، فأعرفه "[1].

يمكن أن يقرّب المعنى السابق بمدلول المصطلح الجديد " ***إنزياح*** "، إذا خرجت الكلمة من وظيفتها الأولى إلى معنى آخر ريثما يعتبر اتساعاً نحويا من خلال قول ***إبن جني*** الذي لم يربطه قط بإتساع الصورة الشعرية، وإنما بالفعل، إذ يقول : " أعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعدى بحرف، والآخر بالآخر،فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر. فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع هو في معناه، وذلك كقول الله عز إسمه : ﴿ ***أحلَّ لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم*** ﴾ [2]. وأنت لا تقول : رفثت إلى المرأة وإنمَّا تقول: رفثت بها، أو معها، لكنه لما كان الرفث هنا في معنى الإفضاء، وكنت تعدى أفضيت ب " إلى " كقولك : أفضيت إلى المرأة، جئت بـ " إلى " مع الرفثْ، إيذاناً وإشعاراً أنه معناه..." [3].

يجوز أن يلحق تضمين الحروف بباب العلاقات الاستبدالية والانزياح الاستبدالي.

إتضح إذن، بأن اللفظ يحمل معنى الذهاب و الانفصال و الاتساع ويضاف إليه معنى البعد والتباعد [4]. وإذا أعتبر الانزياح بعدًا فيعني مدلولاً بلاغيا يمكن أن يقرب من الانزياح، على أساس المثال القديم: " وفي عرف العلماء : هو إمتداد بين الشيئين، لا أقصر منه [تبعد نتيجة] هو عند البلغاء : وقوع ألفاظ كثيرة معترضة، بين المقدمة والنتيجة، مثل : قلت له : يا جميل، يا ساحر، يا من أنت في اللطف أفضل من آلاف من الحور العين... فأنعم عليَّ بنظرة آخر الأمر من فيض كرمك. فالمقدمة قلة والنتيجة أنعم عليَّ بنظرة وما بينهما معترض "[5]. هذا نوعٌ من الانزياح التركيبي / الدلالي، أما الانزياح فيؤول عند ***ابن جني*** بما يقرب من الشاذّ ولم يندرج عمله في الخصائص، في التنظير دون التطبيق، وإنما يطرد حادثة لغوية / أسلوبية ليشرحها نحوها على أساس أمثله.

وما يلاحظ أنَّ مجمل ما قاله (***جان كوهن***) عن اللغة الشعرية و بنيتها موجود في الخصائص، إذْ، ميز ***ابن جني***، قبل (***دي سوسير***) و(***كوهن***) بين اللسان واللغة والكلام والقول، مميزاً بين المطرد والشاذّ، وبين القياس والاستعمال، إنه يفصِلُ بين اللغة والكلام

1-ابن يعيش، شرح المفضل، ليبزيق،1822، 1822، ج1، فصل، ص32 .

2- سورة البقرة، آية187

3- ابن جني، الخصائص الط. الثانية، بيروت، دون تاريخ ، ج2 ، ص 308.

4-الفيروزا بادي، القاموس المحيط، الط. الرابعة، 1935، ج1، ص 226

5-التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، مصر، 1963، ج1 ص 166.

والأصوات، قائلاً: " فجعل أهل علم العرب ما إستمر من الكلام في الإعراب وغيره من مواضع الصنَاعة مطرداً، وجعلوا ما فارق عليه بقية بابه وانفرد على ذلك إلى غيرهِ شاذاً "[1].

كثيراً ما يبحث الدارس عن ضالته عند الغربيين وهي قريبة منه، متأصلة في أمهات كتب فقهاء اللغة، فيهملها أو يدرسها دراسة سطحية بينما يجهل أو يتجاهل الأعمال الرائدة التي قدموها في سبر اللغة العربية.

إن فضل ***ابن جني*** العلمي، أنه لا يحكم سلباً على من اتبع طريقاً جديداً، وإنما يحفز كلَّ مجتهد ولا يعجزهُ، فبابُ الإجتهاد مفتوح، وكل من أبدع مصيب وغير مخطئ. كأن الخوف من الخطأ اللغوي أو التركيبي جمد البحث، ويقول في هذا المجال : " فإذا كان الأمر في اللغة المعول عليها هكذا وعلى هذا فيجب أن يقل استعمالها... إلاّ أن إنساناً لو استعملها لم يكن مخطئاً لكلام العرب... أما إن احتاج إلى ذلك في شعر أو سجع فإنه مقبول منه غير منعي عليه... وكيف تصرفت الحال فالناطق على قياس لغة من (لغات العرب) مصيب غير مخطئ، وإنْ كان غير ما جاء به خيراً منه "[2].

الانزياح مصطلح غير موجود في الخصائص، فيمكن أن يقرب بالعدول من حيث المستوى الدلالي الصوتي، وأن يعتبر بين المألوف وغير المألوف من حيث الوزن، قال : " ... ألا ترى أن الخليل لما رتب أمر أجزاء العروض المزاحفة فأوقع للزحاف مثالاً مكان مثال عدل عن الأول المألوف الوزن إلى آخر مثله في كونه مألوفاً وهجر ما كان بقته صنعة الزحاف من الجزء المزاحف ممَّا كان خارجاً عن أمثلة لغتهم "[3].

كثيرا ما ذكر ***ابن جني*** الملاءمة التي تكشف عنها ألفاظ تعني معنىً واحداً[4]، غير أنه لا يتناول مصطلح المنافرة الذي ينشئ انزياح دلاليًا.

بفضل توليد المعاني، ينبغي أن يقرب الانزياح بما دل عليه كلام ***ابن جنيّ*** من مجاز و إتساع وتجاوز بحيث يقول : "... وسبب تمكن هذه الفروع عندي أنها في حال إستعمالها على فرعيتها تأتي مأتى الأصل الحقيقي لا الفرع التشبيهي وذلك قولهم: أنت الأسد وكفك البحر. فهذا لفظه لفظ الحقيقة، ومعناه المجاز والاتساع ألا ترى إنه إنما يريد: أنت كالأسد، وكفك مثل البحر... فلمَّا كثر إستعمالهم إياه وهو مجاز إستعمال الحقيقة واستمروا تْلأبَّ، تجاوزوا به ذلك إلى أصاروه كأنه هو الأصل والحقيقة، فعادوا فاستعاروا معناه لأصله..."[5].

1- ابن جني ، <u>الخصائص</u>، ج1، ص 96.
2- <u>الخصائص</u>، ج2 ص 12.
3- <u>الخصائص</u>، ج2 ص 67.
4- <u>الخصائص</u> ج2 ص 113 " باب في تلاقي المعاني على إختلاف الأصول والمباني "

لو عاش ***ابن جنيّ*** في القرن العشرين وعرف الحداثة لاستحسن الانزياح كاجتهاد غير بعيد من البلاغة العربية الأصيلة، إذ إنه، من خلال الخصائص، يحثُّ الباحث، وهو فقيه اللغة العربية، على ممارستها، فيقول بتواضع العالم:" ووجدت في اللغة من هذا الفنّ، شيئاً كثيراً لا يكاد يحاط به، وقد عرفت طريقه، فإذا مربك شيءٌ منه فتقبله وأنس به، فإنه فصل من العربية لطيف، حسن يدعو إلى الأنس بها والفقاهة فيها "[1].

يجوز الانزياح كلما استعمل في الكلام المجازي قصد الاتساع والتوكيد والتشبيه.

استنتاجا لمحتوى الخصائص في هذا الميدان يقرب المصطلح – انزياح – بالعدول والاتساع المستخدمين في الكتاب.

إشترك نقاد الشعر القدامى في أن يكون الشعر الجيد متلاحماً، متوازناً ومعتدلاً. قلما تكلم ***ابن قتيبة*** في كتابه " الشعر والشعراء " عن عيوب الشعر والغلط المتواجد في ألفاظ الشعراء، ما ذكر من العيوب إلا الإقواء والتكلف وهو يرمي إلى الجودة الشعرية متعالياً على العيوب[2].

شاطره ***ابن طباطبا*** في الرأي، قاصدا الشعر الجيد، طالبا من الشاعر أن يكون نساجاً حاذقاً، ونقاشاً رفيقاً، وناظم جوهر : " يصل كلامه بلا إنفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه..."[3]. كتابه كله ضد الفوضى الكلامية والقلق.

أما القاضي ***الجرجاني*** فخلاف السابقين، قد ذكر الحشو بأمثلة ليصل إلى القول "... قد تخلل... حشو الكلام ما لو حذف لا ستغنى عنه ومالا فائدة في ذكره... فإنما يطلب به الإغراب..."[4]

وقد عالج المنافرة بذكرها « إعراض عن الآخر»[5]، إذ لا يمتزجُ اللفظ بالمعنى فيوجد بينهما منافرة. منشأ المنافرة عنده الإستعارة. يقترب هذا المفهوم من مفهوم المنافرة في الانزياح الدلالي الحديث كما يقرب الانقطاع منه أيضاً إذ الانقطاع : «...يُفْسِدُ النظم...يقدم ويؤخر...والخطاب مستأنف، وفصلٌ منقطع عن الأول »[6].كل من هذه العيوب – حشو، منافرة، انقطاع – ما هي إلا لتدعم هدف ***الجرجاني*** في هذه الصياغة حيث يبحث عن : «...سلامة الوزن، إقامة الإعراب، وأداء اللغة »[7]، لأن العيب الأكبر عنده هو البعد في

1- الخصائص، ج2 ص 310.
2- ابن قتيبة، الشعروالشعراء، لبدن، مطبعة ابريل،1902، ص15.
3- ابن طباطبا، عيار الشعر، القاهرة 1956.
4- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، بيروت، دون تاريخ، ص30.
5- المرجع السابق، ص 40.
6- المرجع السابق، ص 95.
7- المرجع السابق، ص 442.

الاستعارة الذي يعد من « باب التعقيد والعويص و إستهلاك المعنى وغموض المراد، ومن جهة بعد الاستعارة في الإفراط في الصنعة »[1].

إن [صورة المعنى][2] ملاحظة خاصة ***بالجرجاني*** الذي يرى الكمال في الشعر بدون أن ينفي العيب فيه لأنه : « يجمع أعناق المنافرات والمتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة...»[3].

كان الشعر، عند اللغويين القدامى، يقرب من العلم، وهو تيارٌ سائد لاسيما في القرن الثالث والرابع الهجري. كانوا يسايرون الفكرة، كالناشئ الأكبر في الشعر، الذي لاحظ حصول عيب في صدر البيت كالزيغ[4]. إذا ربط هذا العيب بما قاله ***أبو حيان التوحيدي*** فليس الزيغ عيباً في تركيب البيت وإنما انزياحاً نحوياً. يحدد معنى المصطلح استنتاجاً من نقل كلام ***أبي حيان التوحيدي*** في فضل النحويين على المنطقيين، إذ قال : « قال ***أبو سعيد*** : معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك وتجنب الخطأ عن ذلك، وإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغاً بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، أو مردوداً لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم...»[5].

ما يستنتج من هذا التقارب الدلالي أن المرادفات يتراوح معناها من المرض أو النقص في الجسم، أو القلق كعيب نفساني، إلى معنى الذهاب، والبعد والتباعد والاتساع والزيغ وما ينجر عنه من نذرة وبعد وخروج إذن في المرادفات كلها شحنة دلالية سلبية تدبدب العلاقات بين الألفاظ ، و لا يتخلص منها إلا بالاستعارة التي توظف الانزياح. تتعالى الصورة وتنتقل من درجة الصفر إلى الآفاق المحررة، لعلَّ أبيات أبي نواس تعبر عن الانزياح كما يفهم اليوم، وتطابقه معاني الأبيات التالية :

غير أنّي قائل ما أتاني ϕϕϕ ***من ظنونيّ مكذّب للعيان***

آخذ نفسي بتأليف شيء ϕϕϕ ***واحد في اللفظ شتى المعاني***

قائم في الوهم، حتّى إذا ما ϕϕϕ ***رمته، رُمْتُ مُعَمَّى المكانِ***

وكأنّي تابِ ***من أمامي ليس بالمستبانِ***

1- المرجع السابق، ص 429 .

2- سلام، محمد زغلول: من تراث النقد العربي، أبو العباد الناشئ الأكبر وكتابته في الشعر، مجلة كلية الأداب، دامعة الرياض،V،1977، 8، 179، ج1، ص192.

3- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج 1ص 121.

4- الجرجاني، عبد القادرن دلائل الاعجاز، المنار، مصر، 1372ه ، طب ، ص367.

5- الجرجاني، أسرار البلاغة، فتح محمد رشيد رضا، دار المعرفة 1978، ص 127.

ب-الانزياح عند المنظرين العرب المعاصرين

إنّ الانزياح مصطلح حديث يتماشى والحداثة العربية، فرض على النقد كما فرضت على حياة العربي البسيطة أنواعٌ من التكنولوجية سريعة التحول.

دخل النقد في عصر الحداثة الغربية والعولمة، فهبَّ رواد الشعر العربي يواكبون الحداثة وكان النقاد ينتهجون المسلك نفسه، فقننوا لها قوانين الرفض والثورة ضد جمود المجتمع واللغة... إن الانزياح عبارة عن الثورة على العالم الحديث والحياة المعاصرة السائرة ضد الإنسان والإنسانية.

يحمل الانزياح شحنة مفجرة، هدمت قداسة الشعر العربي و كأنَّه عامل من عوامل التفجير وشيطان الشعر يسقطه في أخطاءٍ ليسَيَّرَهُ في مسالك تعبيرية جديدة.

بث الانزياح في البلاغة العربية القديمة روح التجديد التي كان يفتقدها الشعر الحديث، غير أن البلاغة من الثوابت المقدّسة، وقواعدها لا تغير كما لا تغير القواعد النحوية، فتجزأ الشعراء المحدثون وكسَّروا قيود القواعد لخدمة الصورة المبدعة.

وهكذا مارس رواد الشعر الحديث ألواناً من الانزياحات، مما جعل المحافظين يثورون على هذا الشكل الجديد من الشعر، واقتداءا بالاكتشافات الغربية عرَّف النقاد هذه الأشكال بما أنَّ الانزياح ساير الحداثة ونزعتها المتطرفة في كشف المجهول.

ظهرت بوادرُ الحداثة وركائزُ الانزياح قبل النكبة بقصيدتين تاريخيتين : « هل كان حبًّا » للسياب، و«***الكوليرا*** » ***لنازك الملائكة*** (1947). تبلورت الركائز و إزدادت نضجا مع " أنشودة المطر" للسياب(1954). حتى صار الشائع عن الحداثة أنّها تغييرٌ و رؤية جديدة للعالم، ونفي كل ما هو قديم، وتصدٍ غاضبٍ للحضارة المتقدمة التي تزيد العالم العربي عجزا في تحديد مفاهيمه النقدية والثقافية.

1-الانزياح عند النويهي : [1] هو العـدول

كأن النويهي، من خلال كتابه، مؤيد موقف [***إليوت***] الشعري، شأن المثقفين العرب المطلعين على الآداب الانجليزية. فكان مبدأ ***إليوت*** اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام العادي، ويرى الاقتراب ضرورة أساسية.

يسمي النويهي الانزياح عدولاً كما استنتجه من دراسة بيت جاهلي للجميع الأسدي القائل:

[ولوْ أَصَابَتْ لَقالت وهي صادقة

إنَّ الرياضة لا تُنْصِبْكَ للشّيب]

---

1 –النُّويهي، قضية الشعر الجديد، الط. الثالثة، القاهرة، ص 1971

يرى النحاة في البيت خطأ نحوياً تركيباً، غير أنَّ النُويْهي يَلومُهُمْ على قساوتهمْ النقدية، ويرى في تركيب البيت عدولا، كما يسميه، إنه عدول مفاجئ، يفاجئ بصدقه المطابق للكلام الحديث الذي كسَّر بناء الجملة بالقطع والبتر والانقطاع والتكرار. ويتعجب من إهمال البلاغيين العرب الذين عالجوا الجناس التام والناقص ولم يلتفتوا إلى تكرار الحرف كما فعله الانجليز حيث وضعوا لهذه الظاهرة الصوتية مصطلحاً وهو محاكاة الأصوات أو تسمية الأشياء التي أشار إليها (***جان كوهن***) عند نشوء الانزياح[1] الصوتي بتكرار الحرف الواحد.

إن ملاحظات النويهي جديرة بتحديد الانزياح ولو سماه عدولاً، مع أنه لا يُعَدُ رائداً وإنما من الذين اتخذوا موقفا خاصاً من الخطأ النحوي.

2-الانزياح عند إسماعيل عز الدين هو : الالتفات

ينطلق إسماعيل عز الدين من الحالة النفسية ليحدد الانزياح مُدَّعِياً بأنه صيغة انفعالية غريبة عن اللغة العربية، وظاهرة الولع بمفردات جديدة، مفضلاً الالتفات[2] على الانزياح الذي هو، في رأيه، نوع من نقل الشيء من مكانه نفسيا. يبقى تحديد المصطلح غامضا مع أنه يقرب دلاليا من التوسع و التفسح والعدول.

3 –الانزياح عند كمال خيربك : هو تجاوز و مسافة

أثرت الحداثة في بنية الجملة والبيت، وقد انتبه **كمال خيربك**، الناطق باللغة الفرنسية، إلى تغيرات الجملة الشعرية وتحويلها إلى جملة بسيطة بتأثير الأدب الأجنبي والترجمة. فكثرت الأخطاء النحوية والتركيبية واللغوية، ولم يلتفت إليها النقاد وأصحاب اللغة حتى صارت تعدُّ إنزياحاً.

هذه فكرة **نازك الملائكة** قد نقلها **كمال خيربك** عن ما نشرته الشاعرة في مجلة الآداب اللبنانية وهي دراسة موجودة في كتابها تحت عنوان : الناقد العربي والمسؤولية اللغوية[3]، «توجهت بها، بالنقد العنيف للتساهل وعدم الإكتراث اللذين يبديها العرب بإزاء الهفوات والتجاوزات اللغوية والنحوية الملحوظة في الإنتاج الشعري الحديث...»[4].

غير أنَّ **كمال خيربك** يسميها مسافة دلالية بالنسبة للكلام العادي، تغيّر العلاقات المنطقية المتواجدة بين الأجزاء المختلفة للمكونات اللغوية بتجاوز شكلها الخارجي[5].

كلما استعملت اللغة العامية في الشعر، اعتبرت صفتها تجاوزا أو بالأحرى مسافة إجتماعية / لغوية[6] تُنْعِشُ الشعر وتُصبِغُهُ بصبغة إنسانية.

1- *Onomatopée.*

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 291.

3- كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 89.

4- إسماعيل عز الدين، قراءة جديدة لتراثنا، الندوة العلمية بجدة، 1987، مجلدان.

5- *Kheir Beck, kamel, le mouvement moderniste de la poésie arabe moderne, p173.*

6- *Le mouvement moderniste. P176.*

يرى ***كمال خيربك*** بأن الغموض المعنويّ انزياحٌ دلالي. فالتعقيد والغموض يحـــددان المصـــطلح ليعني الانزياح عدم وضوح اللغة الشعرية، وعدم فهمها، تؤدي الكلمات كالغرابة والإبهام والكثافـــة والتعمية، كلها، نفس المعنى.

بَيْدَ أن التعبير الشعري الحديث، يتميز، في رأيه، بمستويين في الانزياح: التركيبي والدلالي. ولما أشار إلى الانزياح كخطأ أرتكب قصد تصحيحه، فذكر يوسف الخـــال ومجلـــةَ [شـــعر] كمرجعٍ أساسي.

يخلط ***كمال خيربك*** بين الانزياح و المنافرة ويسوي بينهما. فالانزياح في رأيه، ببعدهِ عن حد الفهم يحول رسالة المبدع إلى أنها غير موصلة بعدما ألغي دور المفسر حتى توجد نقطة خطيرة للانزياح أي نوع متغير لحافة الفهم، وينقص بالتالي الانزياح المنطقي[1].

يمسُّ الانزياح الصورة الشعرية ويغيرها، فتقاس الصورة الشعرية التقليدية من حيث التشبيه والاستعارة، قلما تنزاح الصورة الشعرية من العلاقات المنطقية للمعنى، بـــل يتســـع الانزيـــاح الترابطي[2]، بين العناصر المكونة للصورة.

دائماً، يسير الانزياح الترابطي، العلاقات بين المشبه والمشبه به، ويكون نوعاً من إختـــزال في الجمع بين مفردات مضادة، وبالتالي تنشأ الصورة الحديثة للانزياح العالي حتَّى يكون أحياناً كاملاً بينما تتغير درجة الانزياح الاستعاري من شاعر إلى أخر.

ويلاحظ، كمال خيربك، أنَّ هذا النوع من الصور، إذا كوَّن نسيجاً من انزياحاتٍ أفقية– مـــن حيث مستوى العلاقات بين سمات الصورة المنتجة– وانزياحات عمودية – من حيث مســـتوى العلاقات التي تسيرُ الطبع الاستعاري لكل سِمَةٍ [من الصورة والاحالة والمنطق]– فلا يكـــوّنُ الشكل النهائي لصعوبة التصوير في الشعر العربي المعاصر[3].

إذا كان يعني المصطلح الجديد البعد، فذلك للمسافة الموجودة بين القول والمعاني المتعـــددة، المتولدة، المتشبعة من القول. إنه الانزياح الموجود بين القول وإرادة القول أي البعد، يقاس بـــه غموض المعنى، في هذا الإطار، نقد النجاعة »[4].

صحيح أن النقد العربي الحديث متأخر بعشرين سنة بالنسبة للنقد الغربي، غيـــر أنّ الناقـــد العربي، انطلاقا من البلاغة القديمة وكتب النقد العربية، استطاع أن يحلّ الريادة، فيجدر الذكر ***كمال خيربك، وكمال أبو ديب***، و***يمني العيد*** و***محمد بنيس***، و***خالدة سعيد*** و***أدونيس*** وغيرهم. لم

1- Le mouvement moderniste…P178 et 182.
2-Ecart relationnel.
3-Le mouvement moderniste…P211.
4-Bencheikh, J.E. Ma'nà (poésie) textes écrits, C.A.P.E.S. arabe, 1982,P.27.

تهدفْ مجهودا تُهُمْ تنظيرَ مفهوم الانزياح وممَّا يلاحظ أنَّ مناهجهم غير موحدة بل متفرعة تشير إلى الانزياح إشارات عابرة خلال تحليلاتهم للقول الشعري.

4- الانزياح عند كمال أبوديب :

خرج هذا الناقد عن مسلك النقّاد العرب الذين واكبوا النقدية الجديدة في فرنسا، واعتمدوا مرجعها الذهني عن طريق النقل والترجمة.إنه حاول التجريب في شغله النقدي حتى يُبَلْوِرَ أَدواته النقدية و تقنياته في أطر المنهج البنيوي، أي يدرس القصيدة من خلال علاقة المنهج ببنيتها العميقة من ناحية وخلال السعي لإبراز مدى تجانس العناصر الدلالية والتَرْكيبية واللغوية و الايقاعية فيه للتدليل على قيمة النص الجمالية، إنه يعتمد مفهوماً بديلا للبنية، ألا وهو الحركات التي تركز القصيدة[1].

5-الانزياح عند يمنى العيد :[2]

لعل كلمة انزياح ذات اتجاه ماركسي قد اتبعته يمنى العيد، وتبنته في كتابها: [في القول الشعري]، قولاً وتطبيقا، ولكن بغير تنظير، طالما تعلن عن توجيهها النقدي البنيوي توجيها ماركسيا، وهي القائلة: (كنت أعتمد النظرة الماركسية للوجود والأدب)،[3]. ما أشارت قطُّ، إلى أخذها عن (***جان كوهن***) الذي قعد نظريته على الأسس اللغوية السوسورية، مع العلم أنّ تنظيره بعيد عن الموقف الايديولوجي الماركسي الذي سلكته يمنى العيد. انطلاقا من اللغة العلمية، وهي الدرجة الصفر من الخطاب، قارن بين لغتين: لغة شعرية ولغة علمية. وعلى الرغم من أنّ ***جان كوهن*** واجه هجومات عنيفةً من معاصريه الذين رموا نظريته إلى المهملات، بعد رواجها في الستينيات، التهمها النقاد العرب، لسد الفراغ في النقد، ومهاجمة عجز البلاغة العربية القديمة، وتحريك الثابت.

لم تنظر يمنى العيد للانزياح إذ الفكرة منقولة عن الغرب، كما يزعم، وإنما رغبتها في التمكن من تحليل قصيدة مّا، رغبة تظهر في كتابيْها :[ممارسات في النقد الأدبي]، و[القول الشعري]، وهما

1- أبو ديب، كمال، الحداثة، السلطة، النص، فصول، مجلد 4-198-العدد 3- القاهرة، ص.

2- يمنى العيد ولدت بصيدا، مسقط راسها، انها أستاذة في مادة النقد الأدبي، جامعة لبنان، فازت بجائزة- سلطان العويس الثقافية- في 1994. أعمالها : في القول الشعري 1985، ممارسات في النقد الأدبي، الدولة الاجتماعية، تحول في التحول،1993، الراوي: الموقع والشكل، في معرفة النص : دراسات في النقد الأدبي.

3- مجلة الآداب، 94/3، ص54.

« تجميعا لأبحاث ينظم بينهما في الكتاب الثاني مجرد كونها معنية بنوع معين من الأدب (هو الشعر)، تعالج الخطاب الشعري في محيطه الاجتماعي»[1].

6- الانزياح في رأي (المسدّي) :

قد اعتمد (*المسدّي*) على شرح كلمة اتساع *لابن جني* [2]يرى أنّ المصطلح الفرنسي ***écart*** صعب الترجمة لعدم استقراره في متصور « لذلك لم يرض به كثير من رواد الألسنية والأسلوبية، فوضعوا مصطلحات بديلة عنه. فيقول المسدّي : (وعبارة " ***انزياح*** " ترجمة حرفية للفظ الفرنسي ***écart*** على أن المفهوم ذاته قد تمكن أن نصطلح عليه بعبارة " التجاوز" أو أن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد وهي عبارة " العدول " وعن طريقة التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية [3].)
يستند المسدّي على مقارنة بين عبارتين :

كذبت القوم وقتلت الجماعة.

فريقا كذبتم وفريقاً تقتلون.

يشرح قائلا : " فالعبارة الأولى خالية من الخاصية الأسلوبية، أما الثانية، فتعمد إليها، إذ "تحوي انزياحاً أو عدولاً عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به : أولاً، واختزال الضمير العائد عليه، ثانيا [فريقاً كذبتموه...]. فهذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية، معنى ذلك أن نفس الأدوات اللغوية المستعملة، يمكن إعادة رصفها، بما يزيل الانزياح وبالتالي السمة الأسلوبية ". [4]

قد صار التحليل الأسلوبي ثرياً بمفهوم الانزياح « إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه فتتكاثف السمات الأسلوبية، و في ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية، فمن ذلك باب تضمين الحروف، أي استعمال بعضهما مكان بعض ».[5]

الآية التي ذكرها (***ابن جني***)، أعاد توظيفها المسدّي، ليبين أنّ قضية الانزياح قضية أسلوبية، إذ الأسلوب يخفف من حدّة الانزياح بين المعطي المعيشي والمعطي المنقول : "فالطبيعي أن نقول أحد أمرين :

1- سماح إدريس، مجلة الآداب، 94/3، ص65.

2- المسدّي، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس1977.

3- المرجع نفسه ص 158-

4- المرجع نفسه ص 159-

5- المرجع نفسه ص 160-

أحِلَّ لكم ليلة الصيام الرفثُ بنسائكـــــم.
أحِلَّ لكم ليلة الصيام الافضاء إلى نسائكم.

إن عمدت إلى أن تقرن الرفث بحرفٍ هو من توابع الإفضاء، تكون قد أسقطت جدولين من الاختيار غير متآلفين إبتداء وأفرغتهما في جـدول توزيـعي واحـد ممـا أحـــدث الســمة الأسلوبية... »[1]

ثم يعالج (***المسدّي***) الجدول الاختياري، « أي العلاقات الاستبدالية كقول الشــاعر: « **والعــين تختلس السماع**...»، فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر، وفي العدول عن عبارة النظــر واختيار عبارة السماع سمة أسلوبية (فضلاً عن السمة المتأنية من إسناد فعل الاخــتلاس إلـــى جارحة العين، وهو عند البلاغيين مجاز عقلي، وفي التحليل الأسلوبي تأليف بين جدولي اختيار متنافرين إبتداء ائتلف في سياق توزيعي ركني، فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية).[2]
تكمن سلطة الانزياح في أن يكون حاداً مغيراً محرراً، فهو غير موجود في الكلمة أو الحرف، كما يراه الغربيون، وإنما هو الفارق بين اللغة والواقع فالحكم لا يستحوذ على اللغة وإنمّا علـــى علاقتها بالخارج.

موقف *المسدّي* موقف التابع لطريقة كوهن، مع إضافة جديدة وهي الأمثلة المتداولة عند النقــاد القدامى واللغويين محاولا أن يبدي العلاقات المخفية بين الكلمات.

7- الانزياح في رأي (أسيمة درويش) :

ما تلاحظ (***أسيمة درويش***)، هو أنّ الشعراء العرب المعاصرين يبذلون قصــارى جهــدهم للالتحاق بالشعرية العالمية، حتى الرومانسيون منهم، وقد اندرجوا، فعــلاً، فـــي هــذه الثقافــة العالمية، ولو وقعت تبدلاتٌ في نصوصهم فإنهم لا يفقدون طابعهم الشعري العربي المــوروث من الذاكرة الجماعية، بظلّ " نسق الكتابة الذي يؤرخ للذات الكاتبة ضمن الشخصــية الثقافيــة العربية على الرغم من انزياحاته الأسلوبية والفكرية. التحول الكبير إذن جرى على مستوى

1-الأسلوبية و الأسلوب ص 161
2- المرجع نفسه ص 159

النظرية الشعرية والتوجه الشعري وفهم الشاعر لدوره وعلاقته بماضيه وحاضره ".[1]

إنّ خرق النص الشعري، في رأيها، وتفجيره، يقع حسب ممارسات عديدة، بفضل حذف العناصر والانزياح الدلالي، الذي يقسم إلى ثلاثة أنواع: كما تراها أ. درويش :

- انزياح الكلمة عن معناها الأصلي المعجمي.
- انزياح المدلول عن سياقة المعروف.
- انزياح الرموز عن دلالتها،وتوليد دلالات مستجدة.

القصيدة تجدّد إنتاجها اللغوي داخل القول الشعري الخاص. فالعلاقات وشبكتها هي الأساس في تحرير القصيدة من ضغط العناصر الخارجية...[2]

الانفصام الدلالي يوجد ضمن الانزياح، إنه يحدث بالكلام المجازي، والقصد منه تنوير السياق الذهني للقارئ، ليفهم المعنى المكنون في الكلمة.

تقول ***أسيمة درويش*** في هذا المضمار أنّ : " المسميات تباينت والمصطلحات التي عبر بها الباحثون والنقاد عن قضية الانفصام الدلالي مثل بالتغييب تبادل المواقع، الدلالة الأساسية و الثانونية، الخلخلة الحسية والدلالة الأمامية الدلالة الخلفية.. فالقارئ يجابه المعنى المخزون في وعيه الجماعي للكلمة، يتعامل معها بوصفها إشارة توحي، وتبعث على إثارة شيء خارج ذاتها في ذاكرة القارئ، وبذلك تتحول عملية البث المباشر للمعنى الصريح من سطوح النص إلى ذهن القارئ، لتصبح بثاً لا مباشراً وغير محدود ... أتينا على ذكر الانفصام الذي يحتوي الدلالة في قول الشاعر : " ألمح كلمة - أتهجي نجمة "[3]... يسمى ***كوهن*** هذه التصويرية بالانقطاع الذي كثيراً ما يستعمل في السينما.

كأن (***أسيمة درويش***) تعني بأن الانزياح يسكن في الكلمة ولا يسكن في الصورة. هذا تأثير مباشر بالبنيويين الغربيين عامة وبكوهن) خاصة. إذ إنها تكلمت عن الكلمات الحرة كما ذكرها ***كوهن*** في (***بنية اللغة الشعرية***) قائلاً : " إنّ عبارة - كلمات متحرّرة- تصف جيداً أشكالاً معينة من الشعر المعاصر حيث تبدو الكلمات فاقدة كل علامات الارتباط التركيبي. وأن غياب الفعل خاصة يجرد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه. إن الكلمات تتتابع ونحن نجهل العلاقة الرابطة "[4]

1- درويش أسيمة، <u>مسار التحول : قراءة في شعر أدونيس</u>، دار الآداب، ط، أولى، 1992، ص49.

2- المرجع نفسه، ص 217 و228

3- <u>مسار التحولات</u>، ص 229.

4 – بنية اللغة الشعرية، ص 178.

تشبه (*أسيمة درويش*) الكلمات الحرة بالطيور المحلقة: " وهي ذات قدرة مزدوجة - كالطيور - إذ تتمكن في آن من الهجوم طويلاً في عش تحضن فيه بيضها، ومن الانطلاق إلى أشجار وأعشاش أخرى (الأشياء - الماء - الصخر - الريح - الملك - الأفاق - الضوء)، تلك الكلمات المشحونة بالاحتمال والتعدد... " [1].

8- الانزياح عند د . نعيم اليافي [2]

إنكب اليافي على مفاهيم غربية وأسرع في تحليلها وترجمتها، وهو الذي تجاهل كلمتي العدول والمجاز العربيتين معيداً شرح البنيويين ***ريفاتر Riffaterre*** و ***كوهن Cohen*** متجرئا نقد مصطلحهما مضيفا إلى الانزياح دلالات قد سكتا عنها.

يحصر ***اليافي*** الانزياح في ميدان الأسلوبية، معتمداً على إحصاء ***المسدّي***. وقد يحصي مرادفات الكلمة، ويوصل عددها إلى اثنا عشر مصطلحا أو إلى ثمانية عشر، فلا يذكرها كلها، منها : الإنحراف، والتجاوز، والانتهاك، وخيبة التوقع، أو الانتظار... لم يذكر إلا أربعة وسكت عن البقية غير مطبق الدقة العلمية عند عرض معلوماته.[3]

بما أن الانزياح يحمل فضاءاً دلاليا، فكلمة " عدول " التي استعملها النقاد القدامى غير مطابقة. يحدد معنى الانزياح " بأنه خروج عن التعبير السائد المتعارف عليه قياسيا في الاستعمال رؤية وصياغة وتركيبا "...

والخروج يبدأ من النقطة الصفر ثم ينزاح عنها وينحرف وكان لابد من وجود معيار تنزاح عنه وهو اللغة. ما نوع اللغة المعيارية ؟ " أهو العادي من الكلام، أو المألوف، أو اللغة العلمية بقواعدها ومباشرتها و حوافيها المغلقة الصلدة ". [4]

نسى ***اليافي*** ذكر الأفكار التي قدمها (***جان كوهن***) قبله، وهو لا يأتي بفكرة جديدة، وما كان عملهُ إلاَّ النقل.

1- مسار التحولات، ص 258-259.

2- د. محمد نعيم اليافي، مواليد حمص، سورة 1936م، دكتوراة في الأدب العربي الحديث، جامعة القاهرة. يعمل أستاذاً للأدب الحديث في جامعة دمشق، ورئيسا لفرع اتجاه الكتاب في مدينة حلب- من أهم مؤلفاته، " الشعر بين الفنون الجميلة " " الشعر العربي الحديث ". مقدمة لدراسة الصورة الفنية " تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث " " أوهاج الحداثة : دراسات في نظرية الشعر ".

3- نعيم اليافي، الانزياح والدلالة، الفيصل، العدد226 أوت / سبتمبر 1995 ص 28 إلى ص 31.

4- المرجع نفسه ص 28.

شرط معيار اللغة إثنان هو أن تكون متحركة وغير متحركة، مع العلم أن اليافي يزيد غموضا عند قوله بأن " مفهوم الانزياح يتغير، إنه موطن الشاعرية ودلالتها. فالإنزياح خاص بالشعر دون النص العلمي. يكون الانزياح حقل الأدب والشعر معاً " أدبية وشعرية من دون انزياح "[1] وهو لا يميز بين الأدب والشعر.

يرجع اليافي إلى طريقة دي سوسير ***(DE SAUSSURE)*** المفرق بين اللغة وهي الثابت أمَّا الكلام فهو التغير والحركة واللانظام الذي يتعلق بالانزياح. ما يهم في النص بنيته وعلاقته بالملتقى، ولعل الشكلانيين الروس والسيمائيين والبنيوين هم الذين اهتموا بالكلام كانزياح.

ويظهر الانزياح في نص فني وفي الشعر، وهو أكثر وضوحاً في الشعر الذي هو " فن الانزياح الكامل عن التعبير الطبيعي العادي للغة.

كأن ***اليافي*** خلط بضرب مثال الحقلين، إذ يتكلم عن حقل النثر وحقل الشعر إذا تقاطعا فيكون الحيز المشترك يجمع ضروب الكتابة والفنية. لا يوجد كلام هنا عن الانزياح.

ويقع خلط آخر بين الأدبية / والشعرية التي هي " **قرينة الانزياح في التمظهر والتجلي**".

وقوله " **لا يقصر الانزياح على مجال الضرب المجازي / الاستعاري** "

وهذا حكم غير واضح تماماً لأنَّ حقل الانزياح، وهذا[2] لا شك فيه، هو المجاز والاستعارة.

إنّ الدارسين في رأي ***اليافي*** حصروا الانزياح في صور التعبير البيانية / البلاغية، وركزوا خاصة على المجاز وفي مقدمته الاستعارة. قد أدخل ***اليافي*** التشبيه في الكلام عن الانزياح وهو نوع كرهه***(جان كوهن)*** وأهمله، فالاستعارة مرجع اهتمامه إذ يقيم فيها الانزياح.

يذكر ***اليافي*** أنماط الانزياح منها المجازي والإيقاعي وفي هذا الأخير تنشأ ثلاث صور، الأولى منها يسميها ***اليافي*** بالانحراف " في الموازاة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات، وأما الثانية ففي انحراف النغمة النشاز التي تخرج على الايقاع الأصيل في تماثله وتناغمه وتوافقه وثالثتها في إيقاع الصمت...عند انقطاع اللحن أثناء عرض الفيلم السينمائي... فحينَ يقول الشاعر (من أنت يا... ؟ من أنت يكون القطع أو الفراغ صمتاً موسيقيا أو دلالياً ".

بعد الانزياح المجازي و الايقاعي يذكر ***اليافي*** الانزياح[3] " اللغوي بجميع ضروبه: انزياح الصفات عن موصوفاتها وانزياح التضايف أو الاسناد، وانزياح التركيب، وانزياح التقديم و التأخير في نهايات الجمل، وانزياح حروف المعاني بتضمن بعضها معاني بعض وانزياح الوقف، وانزياح النحو بتكسير قواعده أو تجاوزها أو عدم الالتفات إليها، انزياح التناقض أو التضاد.." [4]

1- اليافي، الفيصل، ص 28. 2- اليافي، المرجع نفسه، ص 29. 3- اليافي المرجع نفسه، ص 29.

4- اليافي، المرجع نفسه، ص 29.

أمَّا النوع الرابع فهو الانزياح الدلالي " **ما بين الصوت والمعنى** " بعد الأنماط يذكر ***اليـــافي*** المستويات. ينطلق الانزياح من النص العلمي وهو درجة الصفر وبين درجة البدايـــة والنهايـــة يسكن الانزياح.

يضرب ***اليافي*** مثالاً للمستوى الأول حيث الخطاب لا يضمر فيضاً من المعاني : " **شـــربت شاياً في الطريق / ورتقت نعلي** ".

إن المستوى الثاني يقبل الانزياح، والشعر قديما وحديثاً يلجأ إلى هذا النوع مثل قول الشاعر:

" ***عيناك غابتا نخيل ساعة السحـــر*** "

" ***شرفتان راح ينأى عنهما القمـــر*** " [1]

الصورة منحرفة عن وضعها الطبيعي وتتكشف أبعاد الصورة الجمالية.

أما المستوى الثالث فيكون " في عنصرين أو بعدين : عنصر الإثارة وعنصر الثقافة، الأول يكمن في بنية النص والثاني في آلية التلقي.

...كقول الشاعر:

– ***ذاهب أتفيأ بين البراعم و العشب، أبني جزيرة /***

– ***أصل الغصن بالشّطُوط، إذا ضاعت المرافئ واسودَّت الخطوط/***

– ***ألبس الدهشة الأسيرة / في جناح الفراشة/***

– ***خلف حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشة.***

أما المستوى الرابع فهو الأبعد في الانزياح، المستوى المستحيل واللامعقول كقول الشاعر:

" ***ركبتي مقصورة في طرف الأفق و وجهي إزدحمـــت فيـــه / الكتابـــات البروق في الورق الأخضر والماء/ الحروف / أمة من الأمم مخاطبون و مكلفون " – الطيور انفجرت في قبة الريح كما تنفجر البئر"***

يزعُمُ ***اليافي***، أن النص منغلق لا تضع اليد على مفاتيحه إنها أبيات "تحقق لخطاب الـــنص الأدبي حظاً وافراً من الانحراف والتفرد والأسلوب الخاص في الخلق والأداء" [2].

لا يشرح اليافي كيف نشأ الانزياح ف هذا الكلام، وإنما يقول إنه موجود فقط.

1–المرجع نفسه، ص .30

2–المرجع نفسه، ص 30.

وفي نظر ***اليافي*** لا يتم الانزياح إلا بالتلقي النشيط الفعال ويتم التلقي الفعال بقرائتين : الأولى سطحية والثانية متحركة كأنَّ سمة القراءة الفعالة عند ***اليافي***، التفسير و التاويل : " باللغة نؤول لغة النص... وفي لقاء النص والتلقي يكمن جوهر الابداع الأصيل "[1]

لعل دور الانزياح أن يفصل بين الدال والمدلول، وهذا يحدد مفهـوم الشـعرية التـي هـي "انحراف عن قواعد اللغة و ترميزاتها وعصيان"[2]. كان ***مالارميه Mallarmé*** يلجأُ دائماً إلـى شرح قصائده مسميا معانيها " سراباً داخلياً لجرسها ". يكون التلاؤم بين بنيـة الكلمـة و بنيـة الصوت إحتراماً لازدواجية الكلمة.

فالانزياح في رأيه " خرق للغة وتشويهٌ لها وهدم وإخلال في نظامها، ما الانزياح إلا وسيلة للشعرية.

ويتم ***اليافي*** شرحه بالقول عن الانزياح، إنّه سمة أسلوبية تجمع بين الاختـراق والتـوازن، الصدور والتلقي، مبدأ الاستبدال ومبدأ الاختيار، جمالية المماثلة وجمالية المعارضة، بنية اللغة المحايدة وبنية اللغة المشحونة المحايثة ".[2]

إن معياره معيار الخروج أو الانحراف يتحول مع تحول الزمان، وبتحوله وضيق إسـتعماله زال شغف الناس به.

يحتمل أن الانزياح قد رفضه اللغويون بعد (***كوهن*** و ***أدم***) لغمـوض المفهـوم، وضـيق إستعماله في نص شعري معاصر دون النصوص النثرية.

إذا ابتعد النقاد الغربيون عن مفهوم الانزياح الذي يمتنع أن يكون علماً، فانكب النقاد العرب عليه بالإشارة إليه أو التنظير فيه كما حاول أن يفعله ***نعيم اليافي***، فصار من صـفات البحـث والنقد العربيين ووسيلة للإغتراب اللغوي.

يختم القول بأن النقاد لم يتحدوا لتحديد المصطلح الواحد، فراح ***المسدّي*** يسميه عدولاً، وكأن ***يمنى العيد***، و ***أسيمة درويش، وكمال خيربك، وكمال أبو ديب، و اليافي***، اتفقوا كلهم على كلمة انزياح، أما ***عزّ الدين إسماعيل*** فسماه انحرافاً عند قوله : "... وبهذا تخلص البيت من الكـلام الحشو من كلّ عناصر الصياغة التي كانت تحقق كثيراً من توقعات المتلقي الذي تكونت له مع مضي الزمن خبرة بكيفيات توظيف هذه العناصر، وصار المتلقي يفاجأ في كل لحظة بإنحرافات في الأداء عن المسارات التقليدية، ولكنها انحرافات مدهشة... إنّ التجربـة الشـعرية الجديـدة تكرسُ جماليات الدهشة بدلاً من جماليات التوقع "[3]

1- المرجع نفسه، ص 30.

2- المرجع نفسه، ص 31.

3- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر في مصر، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد السادس، الكويـت، صـفاة 1995، ص 479.

صاغ الشعراء المعاصرون ***كصلاح عبد الصبور*** و ***السياب*** و***البياتي*** و***نازك الملائكة*** و ***أدونيس... و أحمد حجازي...*** صياغة شعرية مميزة لكلّ واحد منهم. و" كانوا جميعاً يتحركون في إطار التجربة العامة..."[1]والتجربة الخاصة بإبداع الصورة والانزياح عن المألوف.

يستنتج أن المصطلح – انزياح – غير قديم عند العرب، وإنما ترعرع بعد نكبة 1967 حينما هبت البنيوية الغربية تنقل إلى العرب بالترجمة والتطبيق. فأخذ الانزياح يتشكل عند بعض الجماليين – كما يقول ***بن شيخ***– " متعلقاً بكلام التواصل بالآداب نثراً أو شعراً "[2]

فالكلمة الفرنسية ***Ecart*** نقلت إلى العربية بألفاظ متفاوة في المعنى كالاتساع[3] والانزياح[4] والنفور[5] والعدول[6]... والتجاوز والانتهاك وخيبة التوقع أو الانتظار... إن المصطلح وليد الترجمة أي ترجمة كتب البنيوية الفرنسية– الانزياح توليد أتانا من الغرب.

يضيف أحمد محمد ويس، في عمله الأخير عن الانزياح، مرادفات، إمّا مكرراً مصطلح العدول، وإمّا مستعملاً، التغيير، والانحراف والتحريف والخروج واللحن[7] مستشهداً بالكتب القديمة.

1- المرجع السابق نفسه، ص 480.

2- *Bencheikh,J.E, Corps écrit, Paris 1991, N° 23, P.38*

3- المسدّي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، 1977 ص 161.

4- العيد، يمنى، في القول الشعري، الط.الأولى، طوبقال، المغرب، 1987، ص 11.

5- البستاني، صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، لبنان، 1986 ص 124.

6- فخري، صالح، فصول، المجلد 14، العدد الثاني، صيف 1995، ص 261.

7- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي البلاغي، الط. الأولى، اتحاد كتاب العربية دمشق، 1999. انظر ص 37،40، 46 و48.

ج- الانزياح عند الغربيين (المدرسة البنيوية) :

الانزياح عند كوهن : 1- الانزياح في كتاب بنية اللغة الشعرية

حاول (**جان كوهن**) ***Jean Cohen*** أن يشرح مفهوم الانزياح، في كتابيه الهامين، وهما : "***بنية اللغة الشعرية*** "[1] و"***الكلام العالي*** "[2].فالمسافة الزمانية بين نشريهما، مكنته من مراجعة بعض المبادئ، و تغيير بعض المصطلحات. إذ عوض لفظ " مدلول أول " بلفظ " مفهوم ". ولفظ " مدلول ثان " بلفظ " صورة. ومثل الكلمـــــة الشعرية كالتالي:

دال ←—— مفهوم ←—— صورة. ويرى أن الصورة توظف الكلام الاشجائي.

إن موضوع الكتابين مرتبط بالشعرية الأدبية، بحيث سماتها تتصل بجميع اللغات. من أجـل ضيق تطبيق الانزياح أخذ النقاد الغربيون يهجمون المفهوم ويرفضونه غير أنّ بعـض النقـاد العرب المعاصرين وسَّعُوا في استعماله وشرحه وظنوه محرر الشعر من قيود البلاغة العربيـة القديمة.يحتوي كتاب « ***بنية اللغة الشعرية*** » على سبعة فصول تبرز نظريتـه فـي طورهـا الأول.إنه يشرح، في الفصل الأول من الكتاب، المشكلة الشعرية، وفي الثـاني منـه يطـرح المستوى الصوتي من حيث نظم الشعر. ويعالج من حيث المستوى الدلالي مسألة الإسناد.

والتحديد والوصل في الفصول : الثالث والرابع والخامس. ويحلل في الفصل السادس نظـام الكلمات. أما في الفصل الأخير فإنّه يعالج الوظيفة الشعرية.

في بداية الكتاب " ***الشعرية*** " حاول (***جان كوهن***) بعد تحديد الموضوع، تقديم خطة عملـه وفرضيتـه وحاول أن يبين طريقة معالجة الجانبين الصوتي والدلالي فـي اختيـار القصـيدة الفرنسية فحدد المتن، باختيار بعض الشعراء الفرنسيين مدى ثلاث مراحل تاريخية ثمَّ تقيد بعددٍ قليل من الأبيات، للاستشهاد بها.

مضمون الفصل الأول يطرح المشكلة الشعرية لابراز أهم مظاهر الانزياح، حينما تتواتر من خلالها، عناصر، تواتراً منطقياً.المبدأ الأول هو أن الشعر، في رأي ***كوهن***، « نفيٌ، إنه نقـيض النثر، إنه سالبٌ تماماً لأنه لا يحطم اللغة العادية إلاَّ ليعيد بناءها »،[1] وتكـون الإعـادة فـي المستوى الأعلى « وبلون آخر»[2]حتى يتواجد الشعر في الانزياح الأقصى.

1- *Cohen, Jean, Structure du langage poétique, FLAMMARION, 1966*
2- *Cohen, Jean, Le Haut langage théorie de la poéticite- FLAMMARION, 1979.*

تسكن اللغة الشعرية بين قطبين متقابلين، فالأول هو قطب اللغة العلمية الصحيحة والقطب الثاني هو قطب اللغة غير المعقولة لا معنى لها. والمثال : « العدد ثلاثة يبيض » لا يعد شعرياً، حينئذ يخضع الكلام لعملية تصحيح ليعادله الانسجام والوظيفة التواصلية.

أما المبدأ الثاني، عند **كوهن**، فهو اعتبار اللغة الشعرية خطأ، لانزياحها عن المعيار. إذا إنزاحت اللغة العادية عن المعيار فيمكن تصحيحها. وليكون الانزياح شعريا فمن الشرط أن يكون محكوماً بقانون يبعده عن غير المعقول، غير أن خطأه « يتعذر معه التصحيح، وليس هذا التصحيح إلاَّ قابلٌ للتأويل بما أنَّه صحيح. وهذا يصبح متعذراً لو أنَّ الانزياح تعدى درجة معينة. فالانزياح المفرط يجعل منه كلاماً غير معقول صعب التأويل.

دور اللغة الشعرية أن تضمن سلامة الرسالة بوسائل، منها الاختلاف الصوتي، « فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته »[1]وبعناصرها الداخلية التي تقوي « الجمل بالترابط الدلالي والنحوي تدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين، بمعناه الواسع، إختلاف الوقفة الدلالية والنظمية »[2]

والقواعد لا تخدم إلا الثابت، غير أن الشعر يكسر قدسيتها فَيُشَوَشُهَا بالتقديم والتأخير.

ويخرق مبدأ اللغة العادية التي تسند إلى الأشياء صفات معهودة وتستند إليها صفاتٍ غير معهودة، والمثال على ذلك : « السماء ميتة » (***ملارميه***).[3]

ويعرف بالأشياء « إعتماداً على صفات تفرق بين الأنواع وتمييزها عن أجناسها. يتجه الشعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة، فيعرف النوع، ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل : « الفيلة الحرشاء »، فصفة الغلظة لا تضيف شيئا لأنها صفة عامة لجنس الفيلة »[4]. فالانزياح في الصفة « الحرشاء » لغوي لأن الصفة لا تؤدي وظيفتها التحديدية المنتظرة منها كان على الشاعر أن يقول : ***الفيلة حرشاء***[5] ***أما الانزياح في الفيلة هو الكلمة التي تشير نحوياً إلى النوع ولغوياً تشير إلى الكل وبما أن الجزء يساوي الكل فهو انزياح منطقي.***[6]

1-كوهن، ج، <u>بنية اللغة الشعرية</u>، تر: محمد الولي، ومحمد العمري دار طوبقال، المغرب، 1986، ص.6

2-المرجع نفسه، ص 49.

3- بنية اللغة الشعرية بالفرنسية ص 112.

4- <u>بنية اللغة الشعرية</u>، ص 6.

5- المرجع نفسه، ص 7.

6-بنية اللغة الشعرية بالفرنسية ص 142.

كثيرا ما تحدد اللغة العادية الأشياء بالإشارة إليها، ضمن مقام معين، " فأنا " العادي يشير إلى شخص معين، أما " أنا" الشعري، فيعني " أنا" العام، بعيدا عن المقام فهكذا يتضح أن المعيار هو الثابت الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية.

قد يصعب تحديده « كلما تعلق الأمر بفترات مختلفة من تاريخ اللغة، فما يعتبر معياراً في عصر قد لا يكون كذلك في عصر لاحقٍ. حتى يعين المؤلف النثر العلمي باعتباره نقيض الشعر فإن هــذا التناقض، لا يكون مطلقاً، ومبرر اتخاذه معياراً ينزاح عنه الشعر، هو أن الصور البلاغيــة تقترب فيــه من درجة الصفر » [1]

وظف (**كوهن**) الإحصاء والأسلوبية ليوضح مفهوم الانزياح بالاستكشــاف والبرهنــة، إذ يقول : « ... يسمح للشعرية بالتكون الكمي، ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاءٌ هام بين الأســلوبية والإحصاء وتكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة ».[2]

تستخدم الأسلوبية القياس الذي يعرف بالإنزياح كمياً، ويمكن إستخدامــه في الجنس الأدبي: « فيكون الأسلوب الشعري هو متوسط إنزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس « ***معدل شاعرية*** » أي قصيدة كيفما كانت ».[3]

بفضل فرضيته في العمل، كان (**كوهن**) يبحث عن البنية المشتركة التــي تقــدمها اللغــة الشعرية في القصيدة بإكتشاف طريقة واحدة لقياس الانزياح بالمعيار.و فرق بين الشعر والنثر، منطلقا من فكرة المعيار، فبما أنَّ النثر هو اللغة الشائعة، فالقصيدة بالنسبة للمعيار إنزياح عنه. يستنتج من هذه المفارقة أن النثر معدوم الانزياح ويسميه (***رولان بــارث***) ***Roland Barthes***، الدرجة الصفر للكتابة.

ويدعم (**كوهن**) رأي (***برتــون***) ***Breton*** (***وفاليري***) ***Valéry*** فيما يخــص الانزيــاح الذي يمسّ ميدان الواقعية الأسلوبية إنه تعريفٌ تبعه جل المختصين في الميدان، فدلالته ســالبةُ. والأسلوب الذي يعتبر انزياحاً يخالف المعيار العام المألوف، وزيادة على ذلك، إذا مورس فــي الأدب، فتحلى بسمةٍ متعلقة بالقيمة الجمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار، إنه خطأ أي خطــأ مقصود.

يبدو مفهوم الانزياح واسعاً جداً، ومن أجل ذلك يجب التساؤل عن سبب كون بعض أنواعــه جمالية والبعض الأخرى غير جمالية.

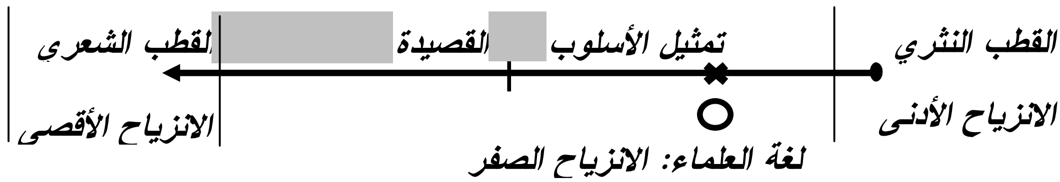
فيتساءل عن معنى النظم، ويقول : " إنه لم يكن انزياحاً مقنناً، وقانونا للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة : وعلى نحو ذلك يوجد على المســتوى الــدلالي قــانون للانزياح موازٍ، وهو إن لم يكن مقنناً بنفس الصرامة، فلا شــك فــي وجــوده، عبــر تنــوع

1- المرجع نفسه، ص 8.
2- المرجع نفسه، ص 16.
3- المرجع نفسه، ص 16.

المحتويات. يمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعاً من اللغة، وتعرف الشعرية بإعتبارها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية "[3]

يرى **كوهن** أن تطبيق الإحصاء مشكلة عويصة، يفرض تحديد عينة من الأشعار المطبوعة بحيث يسهل إحصاء الظواهر المرئية، كالقافية، بينما تصعب العملية عند الاستعارات التي تستدعي تحليلاً دلالياً مسبقاً[1] بالاختيار والملاحظة[2].

يرى (**كوهن**) بعد الإحصاء والملاحظة إلى تشخيص الأسلوب " بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل الانزياح فيه إلى أقصى درجة.[3]



يقتدي (**كوهن**) بتعريف (***دي سوسير***) للغة التي تتكون من مادتين (***الدال***) و(***المدلول***) أو (***العبارة***) و(***المحتوى***)– حسب (يا مسليف) –[4]

ويفرق (**كوهن**) بين الخطاب العادي والخطاب المنظوم الذي يتحلى بخاصية جمالية " فذلك لأن نوعا من الزخرف الصوتي يضاف إلى الخطاب المنظوم من الخارج، كفيل بإحداث أثر جمالي خاص "[5]

" فاللغة المنظومة تطابق لذلك أي نثر، زائد موسيقي. تضاف الموسيقى إلى النثر دون أن تغير شيئا من بنيتها. وإذا ما أعيد هنا، تشبيه اللغة بلعبة الشطرنج عند (***سوسير***)، فإن النظم سيشبه هذه القطع المنحوتة بفنية، والتي قد تكون لها قيمة جمالية خاصة، دون أن تكون لذلك، بالطبع، أية علاقة بمباراة الشطرنج نفسها، سواء في بنيتها أو في سيرها "[6]

غير أن النثر زائد موسيقى لا يتحول إلى شعر إلا بالبيت حيث تنقلب قواعد الكلام. فالبيت يعبر عن جمل مدلولها مختلف، عن جمل صوتية شبيهة. فالبيت عنصر مكون للشعر إنه صورة من صورهِ - إنه يغير الخطاب العادي الذي يوظف الفهم. أمّا الخطاب الشعري، فيسكن بين الفهم وعدم الفهم. يقسم الشاعر وحداتِ الخطاب، ليضمن شبيهاً أقصى، لأنه لا يريد التواصل...

1- المرجع نفسه، ص 18. 2- المرجع نفسه، ص19. 3- المرجع نفسه، ص 23. 4- المرجع نفسه، ص 27.
5- المرجع نفسه ص 29. 6- المرجع نفسه ص 94-95.

" أنْ يفهم بطريقة ما. إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم، عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية ". [1] ليس خطابه كسائر الخطابات، إنه غير عادي، إنه يوجد بالضبط في الطبقة، حيث يريد الشعر أن يكون الرسالة الشعرية هي نظم ونثر في آن واحد. والقلب، من مصطلحات الانزياح بما أنه يعد، من حيث المستوى الصوتي، خاصية من خاصيات الشعر.

بعد التشخيص، ينتقل (**كوهن**) إلى ضرب مثال بيت (***فاليري***) ***Valéry*** وهو : (***هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم***).[2]

يعني السطح البحر والحمائم السفن، وقعت صورة بلاغية كما كانت تسميها البلاغة القديمة. وما هي إلا انزياح لغوي.

يبتكر الشاعر بالاستعارة الأصلية كلمة جديدة يجسد فيها عبقريته لا غير، أي يخلق مادة جديدة في شكل قديم. هذا هو سرّ الابداع الذي يقدم تقنيات جديدة في أي فنٍ كان.

هبَّ (**كوهن**)، بعد افتتاحيته عن المشكلة الشعرية، يدرس المستوى الصوتي في الفصل الأول ثم الدلالي في الفصل الثاني من كتابه. ما ينطلق محور دراسته للمستوى الصوتي في النظم. إلاَّ من البيت الذي يرتكز على البحر والقافية. ليس الأسلوب نوعاً تسيره قاعدة الكل أو اللاشيء، وليس البيت والبحر فئتين ملائمتين لسانياً بدون أثر وظيفي على المدلول فالشكل هو العلاقة الرابطة بين الكلمات، والكلمة هي المادة نفسها.

إن القافية والجناس والوزن عناصر تسير النظم، يأتي الإيقاع لدعم الإحساس العام بالانسجام. للمقطع والنبر صفات تطريزية، يرد (**كوهن**) البيت إلى أفقه الحقيقي، الذي هو أفق بنائي وظيفي.

يختلف البيت عن الشعر، إنه آلته الناجعة، لا يوجد إلا بالنسبة للصوت والمعنى، بنيته صوتية/ معنوية. يتميز البيت عن الاستعارة عند المستوى الدلالي.

للقافية والوزن وظيفة تتعلق بطبيعة اللغة. القافية تكرار أصوات النهاية، لها نبر، وتتبع بوقفة. إنها عامل مستقلٌ، وصورة تضاف إلى صورة أخرى...

لجناس الحرف طريقة مشابهة للقافية، يعمل داخل البيت، وينجز، من كلمة إلى كلمة، ما تحققه القافية، من بيت إلى بيت، إنه تماثل صوتي داخلي بمعاكسة التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية. ما يهم في البحر هو تكراره من بيت إلى بيت.

1- المرجع نفسه، ص 95.

2- المرجع نفسه، النص بالفرنسية ص 43.

للاستراتيجية الشعرية نفس الغرض، ألا وهو تغيير المعنى، ويفضل الشاعر الرسالة، ليغير اللغة. ليست القصيدة تعبيراً وفياً لعالم غير عادي، وإنما هي تعبير غير عادي لعالم عادي.

أمَّا المستوى الدلالي في الفصل الثالث من الكتاب فالمسند يمحو مفهوم المسند إليه الذي صار هو المسند، أي خرج عن القانون فانزاح، كما يقول (**كوهن**) : « ***تشخيص للغة الشعرية باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام*** ».[1]

لكي تكون الجملة مفيدة من اللازم أن يطابق المسند إليه المسند، وإلا كان خارج القانون أي منزاحاً. من أجل اختزال الانزياح، وبالاختزال يغير معنى إحدى الكلمات، في عبارة **(مالارميه)**: « ***السماء ميتة*** ». إنه مثال من الأمثلة التي تكثر داخل اللغة الشعرية بمخالفتها للقانون.

تعدد الاستعارة صورة « لا تنتمي إلى الأنماط الأخرى نفسها، كالقافية، والحذف، أو النعت الحشوي، والتقديم والتأخير. كل هذه الصور هي، في حقيقة أمرها، انزياحات سياقية. بينما تكون الإستعارة انزياحاً استبدالياً».[2] لكن البلاغة الفرنسية أطلقت إسم صورة على « الانزياح السياقي، في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى ».[3]

لا تكون أي الاستعارة شعرية إلاّ « إذا كان المدلول الثاني ينتمي إلى معنى معين » إن الاستعارة نوعان : تفسيرية وعاطفية، هي تلك التي يثيرها شعورنا. تلعب دور المنافرة القصوى بما أنَّ انزياح المنافرة قويّ، أقوى بالانزياح الذي يشكله التقديم والتأخير والقافية.

فلا يعتبر (**كوهن**) التشبيه انزياحاً حتى يخلط من الانزياح الدلالي والاستعارة، « إذ يوجد في هذا المستوى انزياح سياقي يقابل ما تمثله القافية على المستوى الصوتي والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي. يجب أن يوضع إسم لهذا الانزياح. فإسمه المختار هو المنافرة وخصصناه بالانزياح الاسنادي »[4]

إن الإسناد من أهمّ الوظائف من حيث مستوى الدلالة. يأتي بعده التحديد ثم الوصل. يتم بالإسناد إسناد صفة إلى ذات ما، واعتبار هذه الصفة خاصية مميزة للذات، يتم تجسيده لغويا في صورتين أساسيتين : الصورة الاسمية (المسند إليه + الرابطة + الصفة).

الصور الفعلية (المسند إليه + الفعل).[5]

1- بنية اللغة الشعرية، النص المعرب، ص 105- وص113 من النص الفرنسي.

2-المرجع نفسه، ص110. النص الفرنسي : ص 115.

3-المرجع نفسه، ص111.

4- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 111.

5-المرجع السابق نفسه، ص 114، والصفحة 119 في النص الفرنسي.

تسهل دراسةُ الصورة في شكلها النعتي، إذ تميز النعت بأنّه خاصة الاسم الذي يسند إليه، فإنه يقوم بوظيفة التحديد.يضرب (**كوهن**) مثالاً، لشرح المنافرة، فيقول : جملة « ***الكَسْوَة الحمراء*** » يمكن بسهولة تحويلها إلى جملة إسنادية بمجرد إدخال الرابطة : الكسوة حمراء، في الحالتين نجد أنفسنا، أمام الملاءمة وأمام المنافرة نفسها في كلام (**ملارميه**) : « ***عزلة زرقاء*** »[1] أي ***العزلة زرقاء.***

أما في الفصل الرابع فتلعب الصفات دوراً معيناً في التحديد من حيث المستوى الدلالي : "هذا الإجراء هو التحديد يكمن في إضافة كلمة أو عدة كلمات أخرى إلى إسم الجنس. هذه الكلمات المحددة سندعوها محددات، و تتوفر اللغة على فئة من الكلمات تسند إليها، على وجه الخصوص، مهمة التحديد، وهي الصفات المحددة الإشارية والتملكية والتنكيرية والعددية " [2]

من أجل تغيير الفكرة الأساسية، وإعتماداً على أفكار ثانوية، ترتبط الصفة والنعت بالاسم : "ومع ذلك فإن الصفة تظلّ ضرورية، لا يمكن الاستغناء عنها في التحديد أو في تكملة المعنى، لا يقال أبداً بأنها زائدة. فيخالف ذلك، النعت الذي لا يعدو في أغلب أحواله أن يكون مفيداً، فقط: إنه لا يفيد إلاّ المتعة، وحيوية الخطاب، مثال :

1- الصفة : " **إن النفس الكئيبة** " تضفي بشكل ما الحزن على الأشياء الأكثر إثارة للغبطة.

2- النعت : " **إنّ الموت الشاحب** " يطرق بقدمه باب الفقراء كما يطرق باب الملوك ".[3]

يبحث (**كوهن**) عن السر في حذف كلمة (الشاحب)، ولا يؤثر الحذف أي تأثير في المعنى بينما يستحيل ذلك في الجملة : النفس الكئيبة، متسائلاً : لماذا كانت الجملة الأولى صادقة، والثانية، كاذبة؟ يجيب:

" بحذف النعت نغير إمتداد المسند إليه، يتغير مجال المسند، نتيجة ذلك. لقد انتقلنا، إذن، من البعض إلى الكل "[4]

يوظف (**كوهن**) التحليل الإحصائي ليبين أنّ النعت الحشو من خاصيات اللغة الشعرية، فيقول :

" إذا كان (أ)، إسماً، و (ب)، صفة، ينبغي لكي تكون الوظيفة المحددة فعالة أن نحصل على:

أ × ب = ج ←——— حيث ج > أ.

أ × ب = أ ←——— يصير النعت مجرد حشو.

إن النعت إذا كان عادياً في أ × ب = ج، فسنجد بأنّ هناك حالتين للشذوذ :

1- أ × ب = 0 الذي هو حالة المنافرة.

2- أ × ب = أ الذي هو حالة الحشو.

1- كوهن بنية اللغة الشعرية، ص114 النص بالفرنسية ص120

2- المرجع نفسه ص 132.النص الفرنسي 138

3- المرجع نفسه، ص 133.النص الفرنسي 139

4- المرجع نفسه ص 134 ؛135 النص الفرنسي ص 140.

فالنعت الحشو انزياح، كلما قام بوظيفة تحديدية يصعب عليه إيصالها إلى النهاية أي يعجــز عن إنجازها، " فأنعت لا يتفرق كنعتٍ. هناك، إذن، انزياح لغوي خالص "[4]

لا يوجد مثيل للنعت في مردوده الشعري، ويكثر عدده في كل القصائد. قلمــا يســمح عــدٌّ المنافرة النعتية بتصنيف أسلوب الشاعر وربطه بفئة ما.

يعد (**كوهن**) مئة نعتٍ لكل شاعر من العينة المحدودة ويضرب أمثلة : " ... وذلك حســب ما إذا كان الإسم إسم جنس أو إسم علم ".

1- إسم الجنس :

– إن الفيلة الحرشاء والمسافرة في مهل وخشونة.

– تتجه إلى أوطانها الأصلية، عبر الفيافي (***لكوكنت دوليل***) ***Le conte de Lisle***.

– ***زمردة خضراء*** توجت رأسه (***فيني***) ***Vigny***.

– والفم المحموم، مشتاق إلى ***لازورد أزرق*** (***ملارميه***) ***Mallarmé***.[1]

إن الاسم هنا يشير إلى صنف، والصفة تنطبق على هذا بأتمه إذ، لا وجود لفيلة غيــر غلطــة، وزمرد غير أخضر، ولا زورد غير أزرق.

2- إســم العلـم :

- ***أوفيليا البيضاء*** تطفو كزنبقة عظيمة (***رامبو***) ***Rimbaud***.[2]

إن الإسم هنا، يشير إلى فرد، وهو من أجل ذلك، لا يقبل التقسيم. والتحديد هنا غير مفيد، إذ إنه متحقق سلفاً، فالنعت حشو إذ لا توجد أوفيليا أخرى غير البيضاء ونفس الشــيء يحصــل مــع أسماء الأعلام التي تشير إلى واقع مفرد كالقمر والشمس، وهكذا فالنعت حشو:

---

[1] كوهن، بنية اللغة الشعرية، النص الفرنسي ص 145.

[2] كوهن، بنية اللغة الشعرية، النص الفرنسي ص 146.

القمر الأبيض.

يلمع في الغابات (***فرلين***) [1] ***Verlaine***

ما يلاحظ هو أنّ " ***الحرشاء*** "، " ***خضراء*** "، " ***أزرق*** "، " ***البيضاء*** " نعوت حشوية تزيد من شدة الأسلوب من حيث الانزياح، يستعين (***كوهن***) بمصطلحات المنطق في العبارة : " الفيلة الحرشاء " التي تعني في آن واحد الجزء والكلّ. أما من حيث المستوى النحوي فتشير إلى النوع المعجمي فتشير إلى كل الفيلة، فيساوي الجزء الكلّ: " إنه انزياح منطقي ".[2]

يوجد نمطان من النعوت، النمط الأول إختزالي والثاني زخرفي. إذا تَخَلّى النعت عن دوره الرئيس ألا وهو التحديد فيعتبر انزياحا أو صورة. ويكون هذا النوع من الانزياح ضعيفا في النثر وينمو مع الشعر[3]

الحشو من مقومات اللغة الشعرية، وفي مجاله، تقدر درجة الصورة في الدرجة الدنيا : "... يكون الحشو طيعاً، وسهل الاختزال بحيث إن الانزياح قد يمر أمام أعيننا دون الانتباه إلى وجوده. إن الجزء الأكبر من النعوت الكلاسيكية ينتمي إلى هذه الدرجة الدنيا للحشو" [4] وصل **(كوهن)** إلى هذه النتيجة، بعدما حلل نعوت المنافرة والحشو، واستعان بالإحصاء، فحقق النسبة المئوية للنعوت غير العادية في اللغة الشعرية الحديثة التي تثبت " إذا كان المقصود بلغة تأليف الكلمات فيما بينها أي تركيبها في جمل نحن إذن، أمام جملة شعرية ليس بفضل مضمونها لكن بفضل بنيتها "[5]

إنّ الحشو والمنافرة يتشابهان تشابهاً بنيوياً على مستوى نفي الانزياح : " ... إن اللغة الشعرية لغة ذات معنى والحشو، يؤدي بنا إلى شيء غير معقول. جعل الجزء يساوي الكل".[6] قد تحقق انزياح من نعت زائد، فيمكن اختزاله بحذف النعت : " إنّ إجراءاً من هذا القبيل يبدو متعسفاً. الصفة حاضرة في النص ويجب إدراجها فيه "[7].

1- كوهن بنية اللغة الشعرية، ص 136، 138،137.

2- المرجع نفسه ص 138.

3- المرجع نفسه، ص .142

4- المرجع نفسه، 145. 5- المرجع نفسه، ص 146.

6- المرجع النص الفرنسي ص .152

7- المرجع السابق.

يحصل هذا بتغير العبارة أو بتحويل أحد عناصرها، ينتج الانزياح عن التعارض بين المعجم والنحو فيغير أحدهما. لنفي الانزياح تغير الوظيفة : " وفي الحقيقة فإن هذه العملية هي الأسهل، يكفي، من أجل هذا، تحويل النعت إلى الحال أو بفصل الصفة "[1]، عندما تشحن الكائنات والأشياء التي تملأ العالم الشعري باللاتحديد تنبع صورةٌ تنطبع فيها الواقعية المضببة السرية، ليس الغموض صفة عارضة، ناتجه عن جهل إنما هو المجهول نفسه والسر الكامل.

يعبر الشعر عن عالمه بالصور وليس المدلول الشعري " مستعصياً عن العبارة. فالشعر يعبر عنه بالضبط. والحق أن المدلول الشعري لا يمكن التعبير عنه في النثر، لأنه يسمو بالعالم المفهومي حيث اللغة تؤطر دلالتها، ليس الشعر اللغة الجميلة، لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر" [2] يقول الشاعر ما يريده ولذلك لا يشبه أحداً، غير أن قوله إذا كان خاصاً به فطريقة القول ليست خاصة به، إنها تبقى كيفيا متعلقة بجنس معين وكميا متعلقة بالحصر.

في الفصل الخامس، يعني الوصل الجمع داخل الخطاب وخارجه، يوطد علاقته مع الإسناد لتعاقب الجمل. يحدثُ الوصل بالعنوان والانقطاع والوصل الدلالي. فعندما ينظر من هذه الزاوية، كما يقول (***كوهن***)،" لا يصبح إلا مظهراً للإسناد والقواعد المنطقية التي تصلح لأحدهما تصلح للآخر. إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعها مجال خطابي واحد.

يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضعها المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة...[3]

فُصم الوصل وتقطع خيط الخطاب وقع تفكك و إنقطاع، لا تحظى الصورة المتمثلة في انقطاع الخيط المنطقي للفكر بإسم في البلاغة الفرنسية، كما لاحظه (***كوهن***) : " ... يسمى هذا النوع من الانزياح إنقطاعاً لأنه يتمثل في وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما "[4]

يكسر الانقطاع العلاقة بين الأشياء والإنسان. استعمل الرمانسيون الإنقطاع، فما اخترعوه وإنما سبقهم قول الشاعر العربي من القرن 13م :

1- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 146.

2- المرجع السابق، ص 155.

3- المرجع نفسه ص، 161.

4- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 163.

فأقنع بما لديك،

وأغتنم منه،

إبتسامة ضئيلة،

كلمات قليلة، نظرة

لا تيأس من الكائن كله

شّمْ عطره الطيب

انظر إلى بهاء جماله

لا تأسفن عليه

ليست الروح الإنسانية موضوع الرغبة

الشفـــق هـــــادئ

والعـــالـــم صــــامــت

اطفىء نار الشوق بالدموع[1]

توجد صور أخرى للدراسة، ذات طابع جديد، تعتمد غياب أحد العناصـــر. هـــذه الصـــورة موسومة بنقص عنصر، موجود عادة، خارج الجملة في السياق.

– أنَا – صورة شعرية يريد أن يعطيها الشاعر عن نفسه. يختلف معنى الضـــمير – أنـــا – حسب مركزه في البيت. ليست القصيدة مناجاة شعورية، أو تعبيرا عن حالات نفسية لشـــخص ما. لو كانت القصيدة فذة فإنها لا تهم إلا أحباب الشاعر أو علماء النفس. يرى – ***فاليري*** – أنّ الرومانسيين كسروا قدسية – الأنا – فكسر، بالتالي، تسلسل الأفكار.

المعالجة الشعرية لتحديد الفضاء والزمان، بكلمات غير محددة كالغـــد والبارحـــة وقـــديما، موضوعة لتحديد كل الأيام. لا تعني واحداً منها.

1- بنية اللغة الشعرية، النص الفرنسي ص .174

1-BRUNSCHVICG, Léon, Héritage des mots, Héritage d'idées, Paris 1945, P.44.

هذه محاولة ترجمة بما أن المقطوعة الأصلية مفقودة ولم أعثر عليها.

<u>ملاحظة</u> : بما أن كتاب جان كوهن حظي بترجمتين الأولى لأحمد درويش، وسماه بناء لغة الشعر، الطبعة الأولى 1985، وترجمة أيضا محمد الولي ومحمد العمري وسمياه : بنية اللغة الشعرية، الط. الأولى توبقال، المغرب، 1986.

تجدر الإشارة إلى أنّ الأول ترجم القصيدة ولكن أفضل ترجمتي، وأن الثانيين قد أبقيا النص بالفرنسية كما ورد في النص الأصلي علمًا بـــأنهم الثلاثة لم يذكروا نسبة الأبيات في الهامش – بحثت عن صاحبها بدون جدوى – في أزهار الرياض و في نفخ الطبيب...

يقلب الشاعر وظيفتها، بإستعمالها، فتتحول إلى وظيفة غير محدودة إن القصيدة غير مؤرخة. فالتحديد، صورة مكونة من نقص سمتها في تغيير الوجود.

لا يوجد مقياس يسهل شرح الانقطاع. كلما حذف عنصر ما أو غير مكانه وقع انقطاع. يضرب (***كوهن***) مثال البيت التالي:

كانت روث تفكر و بوز يحلم : العشب كان أسود.

فيقول : « إنه لمن الصعب إدراك الوحدة المنطقية بين العلامتين المقترنتين. إن تَدخُّلَ الطبيعة، غير المشروع والمباغت، في الدراما الإنسانية لهو أحد الأشكال الأكثر شيوعاً في تحقيق الانقطاع. يمثل هذا النظير الوصلي المنافرة. لقد رأينا، كيف أنه غالباً ما تحققت المنافرة في صيغة إسناد صفات مادية إلى كائنات مجردة أو العكس، في الحال، فإن الشعر يخلط بين الناس والأشياء »[1] استعمل هذا النوع من الانقطاع، من بعد، في السينما.

يقرب الانقطاع من المنافرة، بالربط بين ما هو إنساني وغير إنساني، يستشهد (***كوهن***) ببيت (***لوركا***):

مُلطخة بالقُبُلات والرمال

في الحالتين يتحقق الانزياح بسبب انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة، ومن الممكن العثور على حالات يتناسب ويقترب فيها الانقطاع والحشو، وهذا يحصل في جمل يتم الوصل فيها بين لفظتين تتضمن إحداهما الأخرى، كما تكون إحدى اللفظتين جنساً والأخرى نوعاً لها أن تكون إحداهما تمثل الكل والأخرى الجزء... إنّ تغييراً للمعنى، يمسُّ أحد طرفي الوصل، ويعيد السلسلة الكلامية إلى المعيار »[1].

كلما يتحقق تعيين درجات في الإسناد يحصل ذلك في الانقطاع. وتبرز مستويات الصورة : « إن الاختلاف يمكن أن يتحقق في الواقع بين لفظتين لا تحظيان بنفس الأهمية في الخطاب. كأن تكون إحداهما أساسية والأخرى ثانوية إن الانقطاع يقطع خيط الخطاب، إلاّ أن هذا الخيط يمكن – رغم اللفظ المنقطع – جبره ووصله بما بعده. يصبح الانقطاع، إذن، في هذه الحالة، عنصراً غريباً في جسد يحافظ على الرغم من ذلك، على وحدته.

إن المقطوعة الشعرية تظلُّ خطاباً مترابط الأجزاء، وتتابع الأفكار، يبقى خطابه شفافة، تحت خيوط الانقطاع... [2].

1- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 169 النص الفرنسي ص 177.

2- المرجع السابق نفسه، ص171 النص الفرنسي ص 180.

3- المرجع السابق نفسه، ص 173النص الفرنسي ص 182.

الشعر خطاب يوجهه الشاعر إلى القارئ قصد التواصل والتفاهم: « إن الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الإنزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين، لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها. وذلك كله بوعي القارئ» [3]

إن الوصل الدلالي خلط بين المادي والروحي. تدرس الصورة بالنسبة إلى قواعد التضمين كعدم المساواة بين البحر والنحو، والقافية غير نحوية، و المنافرة التي تؤثر في الوظيفة الإسنادية، والحشو يؤثر في الوظيفة التحديدية.

توجد درجة انزياح حرجة، هي نوع من مستوى الفهم، قد تتغير حسب القراء. إذا تجاوزت القصيدة درجة « بالنسبة للقواعد فتفقد الجملة معناها ، لأن النحو أساس المعنى وعموده. قد استفاد المبدعون بالنحو الاستفادة القصوى وانتبه اللغوي والشاعر إلى قوة النحو في بناء الصورة. يسقط معنى الجملة بالانزياح، ويزول المنطقي منه- لعل انفصالاً وقع بين الشعر المعاصر والجمهور لتجاوز هذه العتبة، ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون »[1]

في الفصل السادس يوضح (***كوهن***) قصده ألا وهو « صياغة فرضية عامة صالحة لكل مستويات اللغة. من أجل إثبات انطباقها بالفعل على المستوى النحوي يكفي تطبيقها على نمط واحد من الانزياح. يختار لهذه الغاية القلب أو الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات. ولهذه الصورة ميزة : يستعملها الشعراء كلهم بكثرة تسمح تناولها إحصائياً »[2]

يصل (***كوهن***) إلى نتيجة فيما يخص النعت الفرنسي الذي استعمل قبل الاسم فيعده انزياحاً : « إن الشعر... يتشكل بالانزياح المتواصل عن اللغة الشائعة »[3]

ما ينجر عن كل هذه الاعتبارات هو أنّ مفهوم الانزياح معقد ومتغير حسب النص وحسب القارئ. يوظف بكل الاحتياط اللازم. وإيجاد معيار سهل العملية، انطلاقاً من اللغة العلمية التي تعد مرجعاً[4].

1- كوهن المرجع السابق، ص .179

2- المرجع السابق نفسه، ص .180

3- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص .182

4- المرجع السابق ص 182، النص الفرنسي ص 197.

تتم الصورة في الاستعارة « إن القلب و المنافرة والقافية كلها مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تشكل فيه الاستعارة وهي اللحظة الثانية. الصورة حرة تلعب دورها الخاص وتضاعف أثرها »[4]

يعطي مثالا على تراكم ثلاث صور وثلاث كلمات.

***فالمنعم الفرنسي* : « Un Frais Parfum»**

يعطـــــي : 1- تقديم ***Frais***، الشائع أن تتأخر الصفة. قد وقع قلب.

2- المنافرة من نوع تجاوب الحواس.

3- الجناس ***oefr / fre*** : 6 فونيمات على 9.

تم خرق اللغة بواسطة لقاء مجموعة من الصور المتوافقة دفعة واحدة، فالعملية من ميكانيزمات هذا الخرق. [1]

ما يلاحظ أن (***كوهن***) بقي متشبثاً بمبدأ الواقعية الشعرية التي تتحقق حتماً بالورود المتواتر للانزياح. لا يخلو الشعر من الانزياح، ولا يوجد انزياح خارج الشعر.[2]

الانزياح خطأ مقصود يستهدف إلى تصحيحه الخاص، يستطيع الناقد دراسة آلية الصناعة الشعرية بتحديد زمنين : عرض الانزياح ونفيه.[3]

في الباب السابع من الكتاب يدرس ***كوهن*** الوظيفة الشعرية حيث يتمكن كل واحد أن ينشئ نصوصاً لا توجد فيها أي صورة مدروسة، أي نصوصاً خالية من بحرٍ قافية منافرة حشو قلب، ولكنها نصوص شعرية خالصة يقول (***كوهن***) : « إن الفرق بين النثر والشعر لا يكمن في المادة الصوتية، لا، ولا في المادة الايديولوجية، وإنما يكمن في نمط العلاقات الخاص الذي ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من ناحية، وبين المدلولات من ناحية أخرى »[4]

بما أن الانزياح خطأ مقصود فالأسلوب كله كذب، والقصيدة تقنية « ينتجها ضمير خاصٌ، ومشهد العالم لا يقدمه عادةً.

1-*Cohen, Jean, Structure du langage poétique. P 198.*

2- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 191-192

3- المرجع السابق نفسه، ص 194.

4- *Cohen, Jean, Structure du langage poétique. P 199.*

لا يخضع الشاعر لتدفق الكلمات وإنما يعبر عن حقيقة تبدو غير معقولة في نظــر القــانون الموضوعي. ينبغي أن يكون كالمطلوب لأجل فسح المجال أمام قانون آخر »[1]

يقصد من بالاستعارة الصورة بحيث « الانزياح التركيبي لا يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي، ليست الاستعارة الشعرية مجرد تغير المعنى. إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنــى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن الاستعارة كلها كيفمــا كانــت شعرية... »[2]

إنّ الصورة نزاع بين الوظيفة والمعنى، تجمع بين اللون والشعور، بين الموسيقى والشعور. حددت كلمات حسب خصال عاطفية: الأحمر يعنــي العنــف والاســتفزاز، والأزرق الهــدوء والاطمئنان. هناك صفات متعاكسة: حسن / قبيح، قوي / ضعيف، حار / بارد. تكلف الجملــة الشعرية هذه الكلمات بوظيفة حيث معناها يكون عاجزاً على تأديتهــا. يتأســس قــانون اللغــة الشعرية على التجربة الداخلية. و« إذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية وعلى الخصوص كلمات اللون. فإن ذلك ليس – وليقال ليس فقط – من أجل إدراج الحسي في المجال الشعري، الشعري كما يعتقد. لقد أسندت إلى الاستعارة ولزمن طويل، وظيفــة الانتقــال مــن المجرد إلى الحسي، هذا في حين أن استعاراتٍ عديدةً تعوض الحسي بالحســي. مثــل الشــعر الأزرق (***بودلير***)، عيون شقراء (***رامبو***)، سماء خضراء (***فاليري***)[3]

إن صورة المعنى عند (***كوهن***) وليدة البنية الجامعة بين مدلولين، وفي الشعر، تكون جامعة في دلالتهما الحافة، يكونان قد فقدا جوهرهما الأول داخل هذه البنية. فــي رأي (***كــوهن***) إنّ مدلول الدلالة التصريحية هو الذي « يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تشكلها الجملة. إلاّ أن الدلالة الحافة تأتي لتعوض الدلالة التصريحية التي أخفقت في أداء وظيفتها. وعلى هــذا تصبح العلاقة بين الكلمات في الجملة قائمة على صعيد الدلالة الحافة »[4]

ومثال ذلك، صورة المعنى عند (***ملارميه***) القائمة على الموت والانبعاث :

أصوات الأجراس الزرقاء.

الريــــــح الســــــوداء.

1- كوهن بنية اللغة الشعرية، ص 204. *Structure du langage poétique, P 213.*

2- كوهن بنية اللغة الشعرية، ص 205. النص الفرنسي ص 214.

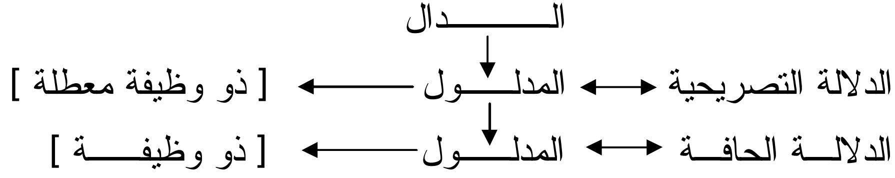
3- المرجع السابق نفسه، ص 206. النص الفرنسي ص 215.

4- كوهن بنية اللغة الشعرية، ص 211.

الاحتفـــــــار الأبيـــــض.

الشعر استعارة واسعة، إنه ضد النثر، « فالقول الشعري هو موت الكلام وانبعاثه معـــاً »[1]

يلخص (**كوهن**) قول (**ملارميه**) في الرسم البياني الذي يرى فيه جماع العملية الشعرية :



يمكن وقوع نفي الانزياح، فيما يخص التحديد، بواسطة إستبدال مزدوج، نحوي، ومعجمي، «فالنعت الحشوي هو كذلك لأنه عاجز عن أداء الوظيفة المميزة التي تستند إلى النعت، وينبغي، لنفي الانزياح أن يتحول النعت إلى الحال ذي الوظيفة الظرفية، الأمر الذي لا يتحقق إلاّ إذا كان المعنى يقبل ذلك. لقد أثبت أن هذا يحصل عند الكلاسيكيين ويكاد لا يحصـــل أبـــداً عنـــــــد المحدثين »[2]

اللاّتوازي انزياح. يكون تارة بمثابة المساعد، وتارة يخدم الوزن والقافيـــة، وفـــي حـــالات أخـــرى « يتكفل بإبراز كلمة ما، غير أنها ليست وظيفته الأساسية. إنّ الشعر الحديث يوظـــف اللاتوازي باستمرار. وبالتأكيد إنه موجه إلى غاية خاصة. مما يظهر في عدم التوافق بين الوزن والتركيب. إذ يتعلق الأمر هنا بالتعارض بين التقطيع العروضي والتقطيع التركيبي، وهكذا يتم خرق مبدأ الموازنة »[3]

يطرح (**كوهن**)، في ختام تحليله الطويل للانزياح، عدة أسئلة عن مشكلة الوظيفة : (لـــم استعارة ؟ ولم تغيير المعنى لماذا لا يشار إلى الأشياء بأسمائها ؟ لماذا يقال المنجل الذهبي؟ ولا يقال ببساطة القمر ؟ [4]

ما يلاحظ أنّ كتابه التحليلي للانزياح يبقى مفتوحاً لتفكير طويل وتأمل عن اللغـــة الشـــعرية لإكتشاف أسرارها المكنونة فيها هذه مجمل أفكاره في كتابه الأول.

1- المرجع نفسه، ص 214

2- المرجع السابق نفسه، ص 208 النص الفرنسي ص 217.

3- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 213 النص الفرنسي ص 218.

4- المرجع نفسه، ص 214 المرجع الفرنسي ص 224.

2- الانزياح في كتاب (كوهن) : **الكلام العالي**

موقف (**كوهن**) : في كتابه (الكلام العالي) ***Le haut langage***، موقف اندياحي واعتدادي لكل من أثار حول فكرة الانزياح، سجالاً شديداً عند ظهور كتابه الأول – تواترت شروحه من خلال الفصول الستة، وهي مبدأ النفي، الشمولية والمدلول الشعري والإبطال وفك الإبطال والنص والعالم.[1]

كأن الفصول ردٌّ على الذين عاكسوا نظريته وناقشوها ورموا الانزياح في المهملات. إنها نظرية تؤسس مراجعتها الخاصة بها وَما يجلب الاهتمام هو أنّ المستوى الدلالي مازال مركز بحثه، إذ يصادف فيه الانزياح الذي بنيت عليه النظرية الشعرية كلها إنها نظرية إعتمدت – علم الدلالة التوليدي. وقد أشار (**كوهن**)، في كتابه الثاني، إلى الانزياح الجدولي، إلا إنه يقابل بإستمرار بين اللغة الشعرية واللغة العادية.

قد تجلىَّ مفهوم الانزياح في كتابه « ***الكلام السامي*** » أكثر وضوحا. فمعناه سلبي، إنه النفي. حدد (**كوهن**) الأسلوب كانزياح، لأنه يقول ما هو غير موجود، إنه أسلوب منزاح بالنسبة للمعيار، فإنه غلطة مقصودة، لا يتكلم الشاعر كسائر الناس، كلامه غير عادي، وهذه الميزة تهبه أسلوبا خاصاً.

الانزياح شرط رئيس لكل شعر. لم يكن إلا تركيبيًا. لا يحصل إلا عند تطبيق خاطئ للقوانين اللغوية فالعبارات التالية منزاحة :

ضياء دكناء (كورناي) Corneille

أجراس زرقاء (مالارميه) Mallarmé

أسماك شادية (رامبو) Rimbaud

إنها تناسب ثلاثة أنواع من الانزياحات المنطقي منها والدلالي والمعجمي وهما زمنان يحددان في العملية التصويرية، فالانزياح هو الزمن الأول للصورة، والمجاز هو الثاني، لم ينقطع خيط تفكير(**كوهن**) بين كتابه الأول والثاني، إذا أعاد الأفكار فليوسع فيها، إذ قال في كتابه الأول : « لقد درسنا طوال هذا البحث اللحظة الأولى فقط، ولهذا السبب كانت اللغة الشعرية تتراءى لنا سلبية، على الرغم من إنها مجرد انعطاف لازم يتمكن الشعر عبره من دلالته المتميزة »[2]

يوسع (**كوهن**) معنى كلمتي الانزياح أو العدول، وهما مرادفان، لما يسميه النحو « التوليدي - التغييري» باللانحو، وبالتالي، فمن التناقض أن تثير كلمة انزياح انتقادات لم تصادفها مرادفاتها[3]

1- Cohen, Jean, Le haut langage, FLAMMARION , 1979.

1- كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 190.

2- كوهن، الكلام العالي، ص 18.

لا يكون الانزياح إلا دليلاً، ولا يتكون إلا من منطلق تطبيق غير صحيح للقواعد، جامعاً بين الوحدات اللسانية. ليس المجاز أو تغيير المعنى انزياحاً ولكنه اختزال الانزياح، وبهذه الصفة فإنه يؤثر في كل الصور بتمييز زمنين في العملية التصويرية، فالأول هو مكان الانزياح، أما الثاني فإختزال الانزياح وتردُّ التصويرية الوحدة الأصلية.

تؤسس فكرة الانزياح تصحيحها الخاص على ثلاثة أحداث وهي :

1- الاستبدال لتبيين الربط الثابت في حذف الانزياح وغياب الشعرية.

2- الأمثلة المضادة.

3- الإحصائية.

بما أن الانزياح عرف كسلبٍ خالصٍ، لمن المغري أن يعتقد بأنه يسبب نهايته، وبأن موضوع الشعر ما هو إلا هدم بناء الكلام.[1]

يعالج (كوهن) في الباب الأول مبدأ السلب، لإبراز استراتيجيته الصورة كنفي السلب. يعالج في الباب الثاني، الكلية أو الشمولية بدراسة السلب و المنافرة والمركب النعتي والافتراض والإسناد والتضمين والنفي النحوي والصورية، كالانقطاع، والحشو، والتقديم والتأخير، ونظم الشعر. يدرس في الباب الثالث المعنى الشعري من خلال المجاز وقانون اللغة الشعرية، وفي الباب الرابع تعادل المفهوم واللاتعادل، وفي الباب الخامس يدرس المتن من خلال التكرار والحشو. أما في السادس فيدرس العالم.

يحدد (***كوهن***) في الباب الموالي، السلب كنظام انزياحات. حتى يتجلى الشعر كسلب خالص، وهدم بناء هيكل الكلام نفسه. فالشعر كلام بدون سلب، لا يمكلك الشعر ضده.

إنتاج الانزياح أكثر شعرياً بالمنافرة. يسمى (منافرةً) النعت الذي لا يرتبط دلالياً بالإسم. يقتصر (***كوهن***) على نعوت الألوان مثال ذلك :

زرقاء ***دقات الأجراس***

أبيض ***الاحتضار***

سوداء ***الروائع***

فالمركب النعتي لهذه الألوان دلالي ونحوي وصوتي، إن المنافرة تمييز للشذوذ الدلالي.

ليشرح (***كوهن***) نظرية الإفتراض يضرب مثال (***كولنجوود***)***Collingwood*** ، وهو:

- س - ***توقف من ضرب زوجته.*** يفهم من ذلك :

أولاً إما : *س - لم يضرب زوجته.*

1- المرجع السابق نفسه، ص 23.

ثانيا، إمّا : – س – ضـــرب زوجتـــــــه.

في العبارة – س– يكل من ضرب زوجته ← يؤثر النفي في العبارة (1) ولا يؤثر في (2) فيسمى الأول الثابت والثاني المفروض.

يحدد (كوهن) إفتراض (***استراوسن Strawson***) فيقول : عبارة (أ) تفرض مسبقا عبارة (ج)، ليكون (أ) صحيحاً أو خاطئاً لشيء (س)، يجب أن يكون (ج) صحيحاً لـ (س).

يؤخذ مثال اللون، في القاعدة الخامسة من الإسناد : – س – ينتمي إلى صنف أو نوع ، غير أنه من الممكن منطقياً. أن يكون صحيحاً أو خاطئاً بالنسبة لِ – س–. كيف يميـــز الصـــنف أو النوع الذي يجب أن ينتهي إلى الشيء (س) لكي يكون الإسناد (هو أحمر) منسوباً إليه منطقيا ؟

– ***الريح السوداء*** – (***ملارمية Mallarmé***)

إنها عبارة غير مقبولة دلالياً ومادياً ومرئياً

– ***زرقاء – دقات الجرس*** – إنها عبارة عادلة دلالياً.

يقدم التضمين فائدة هامة، ويعتبر الشذوذ تناقصاً بين المفروض والمفترض، لأن العبـــارة – زرقاء دقات الجرس – غير عادية. فالأزرق يدخل في التناقض مع ما هو مفتـــرض، مرئـــي، انطلاقا من مبدأ – استراوسن ***Strawson*** – يبقى التناقض موجوداً لمَّا يعوضُ للأزرق ســـلبه، إما لفظياً وإما نحوياً.

– ***ياقاته كلها ستحرك هذا الاحتضار الأبيض – (مالارميه)***

فسواد الاحتضار هو الانزياح بالذات. يبقى البياض وحده في عالم الألوان كأن كـــلَّ احتضـــار أبيض.

في مجال النفي النحوي ولكي يحصل نفي النعت، من اللازم تحويل العبارة إلى جملة موصولة:

دقـــات الجـــرس زرقـــــاء

دقات الجرس التي هي زرقاء

دقات الجرس التي ليست زرقاء

والعبارة ***لكوكتو Cocteau*** – « ***نيورك مدينة ناهضة*** » عدول، لأنّ الإسناد يفرض أن يكون إنسانياً. نقيضه اللفظي هو نائمة: الجملة الزائدة عادلة للسبب نفسه : ناهضــــة / نائمـــة، لهمـــا مفترض إنساني مشترك. هذه الشذوذ الدلالية من صور الإبداع تقابلها صور الاستعمال.

في الصورية، يوجد تميز السمة الملائمة للصورة المضادة بين الصورة واللاصورة، لا تعتبر صور الاستعمال غير العادية – لا – صوراً – ولكنه يجب التمييز بين درجات الانزيـــاح. ولا تعتبر الصورة السائرة درجة الصفر وإنما درجة الصورية الدنيا، لتؤيد تجربة النفي.

لا تكون عبارة تامة الاستعمال إلاّ إذا كان نفيها تام الاستعمال. من الممكن أن القرار صحيحاً، أو غير صحيح، كما يمكن أن يكون الجمع صحيحا أو غير صحيح إذن، فيبقى الامتياز للمعنى الأول من « منصف » و« دقيق ».

يدرس (**كوهن**) الصورة من حيث الانقطاع الذي يدل على غياب صلة منطقية دلالية بين عبارات أو مركبات معطوفة. جعل (*رامبو Rimbaud*) الإنقطاع قاعدة اللغة الشعرية [1] لا يوجد نفي في عبارة منافرة ومنقطعة.الحشو هو النوع الثاني للصورة، إذن، فالمنافرة والحشو هما انزياحان من معنى مضادٍ. إن سلب الحشو هو المنافرة، والطباق[2]، هو الشكل الأقصى للمنافرة. في العبارة [**فتيةٌ القشاشُ**]، سلب منافرة الصفة حشو وسلب الحشو منافرةٌ.

إن التقديم والتأخير، شأن كل صورة، انزياح أو اختزال الانزياح. يسمح استعمال بعض الصفات تغيير المكان، لكن معناها يتغير، يبقى الضد موسوما بالحظر. ليست مرتبة العبارة ملاءمة وإنما هي مرتبة المجموعة المعاكسة، بصفة عامة يضعف التقديم والتأخير انزياحاً دلالياً. النظام العادي يضاد، أما النظام غير العادي فلا.

« برودةُ رائحةٍ تخرج من خمائل البرواق »

[***فيكتور هيكو Victor Hugo***]

توجد في هذا القول، ثلاث صور مختلفة المستويات الدلالية كالمنافرة، ونحوية كالقلب، وصوتية كالحرفية، حرف " ف " كمحور.[3]

يلخص (**كوهن**) شرحه كالتالي : اللغة الشعرية محررة من كل تضاد. تجد الكلمات مرة ثانية هويتها، وبالتالي، اطمئنانها الدلالي الشامل، فكلمة « أخضر » لا تعني : غير أحمر وإنما تعني صفو الاخضرار وبهاءه. الشعر هو إطلاق الدليل، وإشراق المدلول.

يدرس (**كوهن**)، في الباب الثالث، المعنى الشعري، فيرى أن الإستعارة شعرية والتشبيه غير شعري، يقول رامبو : " **الشعر فكرة تغنى** " – التعميم للتشديد هذا النموذج المقترح.

يعتبر المجاز كزمن ثان للصورة، ليس المجاز انزياحاً وإنما اختزال الانزياح، هو الذي يؤثر على جميع الصور، إذن، فليس المجاز المستعمل، « كلمة في مكان كلمة أخرى ». بل الكلمة خرجت عن دلالتها الأصلية، كأسماء الألوان مثلاً، التي وظفت لتنزاح، فحددت معاني بعض الألوان :

1-*J. Cohen, Structure du langage poétique P.172.*

2-تعريفه عند اللسانيين" يجمع الطباق بين كلمتين مضادتين : كأنه غير معقولة ".

3-يكرر الحرف " ف " في البيت باللغة الفرنسية.

كالأزرق : لون مريح : [وَحْدَة زرقاء] – ***ملارميه***

والأخضر : يسهل بالحركة نحو الشيء : [خضراء جنة الأشواق]

والأحمـــر : عنف الأحمر مرتبط مباشرة بالتهييج العصبي المرتبط بهذا اللون.

والأصفـــر : لون حادٌ يمكن أن يعزز بعلاقة حموضة الليمون.

ولذلك، يكون قانون اللغة الشعرية طبيعياً، ثقافيا وشخصيا من حيث القاعدة الإشجائية.

فيقول (***كـــوهن***) يجب أن نتساءل، لماذا يعني اللون الأحمر الجهد والعنف وكيف يعنيـــه ؟ كيف ولماذا يعني اللون الأخضر يعني الراحة والسلام؟ من اللازم أن تعاد دراسة معايشة هـــذه الألوان كما يعيشها جسدنا أي كتجسيد للسلام أو العنف. إعادة دراسة الحياة هي بالضبط الغاية العميقة للشعر.

تصف القصيدة التجربة المعيشية بعبارات المعيش، تقول الوجود بكلامها الخاص. فليس الشعر في هذا المضمار، مثل الرواية، متعلقا بالخيال، فلا يدين للتخييل أي دين. فخيال الشعراء قولي خالص...

وَالشعر انزياح لساني ... يغير الكلمات : هذا ما يحصل في بيتي ***رامبو*** :

كنـــت أود أن أعـــرض للأطـــفـــال أســـمـــاك الـــمـــرجـــان

من الموج الأزرق، هذه الأسماك الذهبية، هذه الأسماك الشاذية.

يحتاج الشاعر إلى إبداع لساني وإحساس إشجائي... حقيقة، إذا كان الشعر، طبقا لهذا المثال، شمولياً بسلب النفي، كيف يشرح جمع كلمتين معاكستين، شعرياً أو غنائياً، حيث البنية الإيجابية، المهدمة بالخارج، باقية في الداخل ؟

الجواب هو أنّ معاكسة جدولية تفرض قاسماً مشتركاً، الصنف الذي بالنســـبة إليـــه تكـــون الصفتان في علاقة شبه تقليدية. هذا الصنف هو الزمن فيما يخص القافية.

في الباب الرابع، يدرس (***كوهن***) تعادل المفهوم و اللاتعادله.

من حيث القانون الرياضي، يعني الوضوح التمييز بين الأفكار. لا تكون فكرة واضحة إلا إذا وضعت داخل نظام المعاكسة.

إن الشعرية كلام شديد " أي " إذا يقرب حوالي الدرجة القصوى للشدة، وفي هذا المعنى يمكن الكلام عن درجات شعرية الكلام الإشجائي.

تلغي القصيدة المتناقضات وكل ما يتطلبه النص من قارئ القصيدة هو معرفة اللغـــة التـــي كتبت بها.

إن التكرار عادي في الشعر، ويكون، بعض المرات، إجباريا في أشكال ثابتة. عندما تكـــرر صيغة فهي في حينها عبارة أخرى. يضمن التكرار نمواً في الشدة، عبارة مكررة أقـــوى مـــن عبارة فريدة، إنه يضمن العلو الشديد، على هذا المنوال يكون التكرار الصورة الوحيـــدة التـــي تتحلى بهذا الامتياز. يحقق أثناء نفس الحركة، دفعةً الانزياح و إختزاله.

يحصل انزياح بالحشو، و إختزال بتغيير المتحول، إن المتحول مجاز الشدة.

الحشو قاعدة الكلام الشعري، يلخص (***كوهن***) طريقة تحليله للشعر في الرسم التالي ويعلق عليه :

1- العدول.

على الصعيد الجدولي 2- الكلية.

3- الاشجاء.

على الصعيد التركيبي 4- التكرار.

إن النص الشعري ترادفٌ إشجائي طويل (1)

يقول (***ملارميه***) : [***وبخيلٌ الصمتُ ومصمتٌ الليلُ***]

يوظف المثال حسب زمنين :

1- ***جدولي*** : يشاهد الانزياح في ثلاثة مستويات، صوتي « لا » و« إي » ونحوي : حـــذْفانِ للعطف، ودلالي : منافرة النعتين : بخيل / مصمت .

2- ***تركيبي*** : إن العبارة مصمت الليل، هي التي تشكل عملاً شعريا ماهراً.

ويعالج (***كوهن***) في الباب السادس العالم، الشيء شعري لبنيته، إنه كالكلمات ليس له ضد.

يتسم مع أنّ العالم بغموض، وهو نوعان : ذاتي وموضوعي، إنها لعلاقة وطيدة بين الشعرية والفضائية. القمر هو شعرية العالم وهو كل ما يظهر ليلاً، إنه نوع من الشبح الذي يتصل بمـــا يحيط به بقدر ما يتميز عنه، إنه تضامن بين الصورة والمضمون في بنية شاملة حيث الصورة تبقى هي هي، ولكنها تتحول إلى شيء آخر بانفصالها عن روابطها بالعالم.

أن تشعر الشيء، هو محاولة جعله كَامِلاً خاليًا من النقائص، وملْء فراغاته، وتقوية فضائله، لا يقع هذا في الحقيقة. يمكن أن يكون الشيء كاملاً في حد ذاته، عند أنظمة القيم كلها، حتـــى الجمالية منها، وأن يبقى عملياً إذا ألحَّ على البقاء في وسط الآخرين، كناحية الفضاء أو جزء من

1- الكلام العالي، ص 212.

العالم. فلا يكسب مسافته الشعرية إلا إذا انقطع عن العالم. وحل محله ليتحــول إلــى شــيء / عالم... لا يتشعر إلا إذا حاصر العالم كلياً.

تكون النزعة الذاتية بالحلم والذاكرة وقد جمعت الرومانسية بــين الحلــم والشــعر، عكــس الرواية، فالقصيدة لا تخترع ومن اللازم إعادة القول بأن الإبداع الشعري هو في العبارة لا في المعبر عنه، يمجد الشعر العالم ويحتفل بالأشياء التي ردت بالوعي الكلي إلى قوتهــا النفســانية الناشئة. السمة الملائمة للشعرية هي الشدة.

وجود مثل هذا، هو عدم النفي، والهوية الكاملة للذات، والوجود المنقذ من الغياب. العلاقة بــين الشعري والمقدس من إكتشاف الرومانسية. للمعنى الشعري أوجه الشبه بالمعنى الصوفي... إنه موثوق الصلة بالمعنى النبوي والديني وكل أشكال السحر.

يلاحظ أن الكتاب الثاني توسيعٌ لنظرية (***كــوهن***) في الانزياح، قــــد يشــاطره الــرأي (***تودورف***) من حيث اللغة الملتزمة بالأشكال النحويــة، تحصــر فيهــا مســافة الانزيــاح أو الاستعمال العدولي الذي يكرس في ثلاث مستويات النحوي منها واللانحوي والمرفوض. تنشــأ اللغة الشعرية في المستوى الثاني، إذْ، بتحطيم القاعدة النحوية تؤسس قاعدة جديدة غير مطردة لأنها مؤقتة يمليها الواقع غير الخاضع لأي قاعدة نحوية [1] وقد عبر عنه (***ياكبسون***) بخيبــة الانتظار وباللغة الفرنسية ***L'attente frustrée ou,L'attente déçue***[2].

1ا المسديّ ؛الأسلوبية و الأسلوب في الشعر المعاصر ؛دمشق 1985؛ص 160

2-Jakobson ,roman ,Essai le linguistique générale ,edition de Miniuit Paris 1936 p 228: "c'est à Edgar Poë ,poète et théoricien de l'anticipation deuce…"

الفـصل الثاني

تحليل قصائـــد حجازي

الديوان الأول : **مدينة بلا قلب :**

1- العام السادس عشر.

2- لمـــن تغنـــي ؟

3- مــذبحــة القلعــة.

4- حلم ليلة فــارغــة.

5- بغــداد والمـــوت.

6- أنــا... والمدينـــة.

7- ليـــس لـــنــا.

8- رسالة غلى مدينة مجهولة.

الديوان الثاني : ***لم يبق إلا الاعتراف :***

1- يوميات الاسكندرية.

2- الأميـــر المتسول.

3- البـــــطـــــل.

4- رثـــاء المالكـــي.

الديوان الثالث : ***أوراس :***

قصـــيــــدة أوراس.

الديوان الرابع : ***مرثية للعمر الجميل :***

1- البحــــر والبـــركان.

2- الرحلـــــة ابتــــدأت.

3- نـــوبـــة رجــــوع.

4- مرثية لاعب سيـــــرك.

الديوان الخامس : ***كائنــات مملكــة الليل***

1- القصيدة : كائنات مملكة الليل.
2- بطـــــالـــــة.
3- ثلـــــــــج.
4- تقاطعـــــــات.
5- سفـــــــــر.

الديوان السادس : ***أشجــار الإسمنت .***

1- طلليــــــة.
2- العودة من المنفى.
3- مصابيح الشوارع.
4- الشــــــيء.
5- أغنية للقاهرة.
6- شجر الإسمنت.
7- طـــــرديـــــة.
8- يوتـــــوبيـــا.
9- منتصف الوقت.

لغة شعر حجازي من خلال دواوين :

لغة شعر حجازي تأسست على التجربة الداخلية، فشدةُ الكلمات في الدواوين الثلاثة حصيلة عدها كلها، فتنحدر انحداراً رقميا سريعاً إلى أن ينعدم بعضها تماماً في الديوانين الثاني والثالث كأن تجربة الشاعر الذاتية تقلصت بعدما تحصل على كل المعلومات عن الحياة والثقافة في الديوان الأول. ما يدعم الحكم قول ***عبد اللطيف عبد الحليم*** :

«... والشعر الحر لا يقول فيه الناقد الحق و الإجابية إلى قواعد تحتمل التصويب والتخطئة، وهو ليس بنثر لأنه يلتزم بالتفعيلة. وأصحاب هذا الضرب أحد رجلين : رجل عرف التراث الشعري عند العرب، وأشرب ذوقه، وعرف مضايقه، وكتب كلاماً موزونا مقفى في مستهل حياته، قادراً على تصريف الكلام ومن هؤلاء فئة في طليعتها ***أحمد عبد المعطي حجازي***، و***محمد الفيتوري***، و***فوزي العنتيل*** ، و***فاروق شوشة*** و***أمل دنقل*** وآخرون قليلون »[1].

قد جرّب حجازي تجربتين الواحدة مقلدة والأخرى تجديدية محرّرة وخير دليل على ذلك ما يكشفه الإحصاء فتعد الكلمات في الديوان الأول، حوالي 1887 كلمة، أما في الثاني فحوالي 1274 كلمة، أما في الثالث فحوالي 948 كلمة يلاحظ للعيان انحدار عدد الكلمات فنقصت نصفها.

يستخلص أن الديوان الأول، بفضل الاحصاء، هو الأساس ومنبع عمل ***حجازي*** الشعري، كأنه يمثل الثقافة التي جمعها من الكتب ومن حفظ الشعر واللقاءات والندوات الشعرية. إنه خزينة معجمه اللغوي الكامل غير أنّ الشاعر يدافع عن نفسه قائلاً : " ... وظل الديوان الأول مرجعهم الأساسي في الحديث عني حتى الآن... ولكن الدواوين التالية كانت صدمة لهم، لأنه ما فيها من شعر حول هذا الموضوع أخذ يتناقض، وهكذا وقعوا في حيرة البحث لي عن تخصص آخر فلم يوفق أكثرهم... " [2] بَلْ هذا تحقيق لواقع لغته التي صارت فقيرة بحيث إنها أعلنت عن القطيعة بين الشاعر وجمهوره بل صارت لغة الفرح للفن الذي كان الشاعر ينشده.

لغة حجازي من حيث المستوى الصوتي تقليدية النظم و تحديدية معاً. أما من حيث المستوى الدلالي فتكثر النعوت وتبسط البحور وتتواتر التكرارات بجعل الأغراض في قالب موسيقي عذب. يصرح الشاعر عن تجربته الشعرية بقوله : " مع هذا جربت النظم قاصداً تنفيذ خطة معينة، ربما كان من المفيد أن أذكر أن هذا يحدث في المراحل الأخيرة من تجربتي أكثر مما كان يحدث في المراحل الأولى، يمكن رد هذا إلى التطور الذي لحق طبيعة المثير، فقد صارت الأفكار والتصورات المجردة تلهمني بذات القدر الذي تلهمني به الامتحانات والخبرات الحسية والعاطفية، لكني حتى في حال القصيدة المخطط لها من البداية أجدلي جانحاً بعد بضعة أبيات، محاطاً بتأثيرات لم أحسب حسابها من قبل، تفرض عليَّ مسارا مختلفاً، وقد تقودني إلى أرض لم

1- عبد اللطيف عبد الحليم، إمارة الشعر لمن ؟ مجلة " الهلال " يوليو 1994 رقم 7 ص 28.

2- في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 238.

تكن في خارطتي، أعلم أنّ واجب الشاعر في هذه الحال أن يلح في وضع العلامات للطريق التي أنساق إليها وللأرض التي اكتشفها ليتمكن من ارتيادها كلما أراد وليضمها إلى ممتلكاته، فهل أنا أفعل ذلك أم أنصرف غافلا عن طريق العودة أو زاهداً في ذلك مكتفياً بذكرى العذوبة التي وجدتها على حين غرة، صادفا عن تكرارها، راغبا في إكتشاف جديد غير منتظر؟ هل أنا باحث عن مساحة شعرية مرسومة أمتلكها وأضع حولها الأسيجة، أم أن غايتي هي الضلال في كون شعري غير محدود؟ " [1]

يستخلص من ديوانه الأول أنه ينتمي إلى مدرسة الشعر الجديد في الخمسينيات من جيل ***نازك الملائكة*** و***صلاح عبد الصبور*** ... إنه ***ديوان*** تماشى والثورة الشعرية العربية المعاصرة، والتي تزامنت مع النهوض العارم لحركة القومية العربية، إن قصيدة " ***أوراس*** " ***Aurès*** شاهد من الشواهد على ذلك.

إنه ديوان شعر الواقع المتجسد في واقع الشعر، فيؤرخ مرحلة تكوين حجازي الشعري من حيث علاقته بنفسه وبزمان الكتابة ومكانها. تنداح منه علاقات متواشجة حادة الشدة طابعها طموح الشباب ورغبته في بناء مستقبله وإيضاح موقفه من الحياة والمجتمع، قد استمد قوته الإبداعية من طفولته الريفية تلونت الصور برؤية الريف موطنه الفكري الأول وتربة أفكاره والحضور الأبدي الخلاق، يبني الماضي من جديد ليخرج من الظل خروجاً عنيفاً تشعه الذاكرة. يستعيد الشاعر نظرة الطفل الذي يفاجأ بالعالم الخارجي كعالم المدينة المعادية. الريف هو البداية عند حجازي والنهاية، هو الجذر والطهر والتراث.

من ديوانه الأول ينطلق فوران الأغراض والمفاهيم والتحمس السياسي والثقافي. كل هذا ينطفئ بغتة في الديوانين الموالبين : " **كائنات مملكة الليل** " ***وشجر الإسمنت*** "، وهما واسعا المدلول مسكنهما العالم. كأن الشاعر تخلص من البحث عن طريقه الشعري واتضح له الطريق الوحيد : هو مسلك الفن.

قد انتهى عهد القرية والصبار والأصدقاء والأحزاب، لا تشتاق كلماته إلى الصلة بالآخرين، وإنما تفتقر إلى القدرة على الإيحاء وقد ينجح في العملية لأنه لا يكدس الصور ولا يحاول الإبهار فتشبيهاته واستعاراته متوقعة لا تصنع عتمة وإنما الإيضاح.

يرمي الشاعر إلى التمكن من القدرة على الإتصال والتوصيل والتواصل " هو جوهر العلاقات الإنسانية من الجماعة الصغيرة إلى الجنس البشري عامة، بل لعلّ تطور وسائلها... أن يكون مقياساً للتطور والتحضر في عصرنا " [2]

1- في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 230.

2- في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 28.

يكمن الربط بين الدواوين الثلاثة في العنصر الغنائي من حيث الشعر، بتغير التجربة الذاتية الحية، المعجم اللغوي مؤشر لهذا التحول.

سوف تتضح جودة الدواوين الثلاثة بعد الدراسة المتفحصة، فلانطباع الأولي هو السحر الداخلي الجمالي الذي ينبجس ويصل إلى القارئ مباغتاً ومفاجئاً ومبتعداً عن توجهات سياسية كما شاع عن الشاعر الذي "... ***ربما حمل وحده عبء الريادة*** " فانفصل عنه صلاح عبد الصبور بتوجهاتٍ فكرية. [1]

بإحصاء الكلمات المتكررة في الدواوين الثلاثة، يستخلص تقهقر في عدد كلماتها، يشهد عليه الجدول الذي تمليه طريقة حسابية محضة.

كان وقف المجموع إلى العدد 30 اعتباطيا وناتجاً عن ملاحظةٍ، عند انحدار ترديد الكلمات في الدواوين الثلاثة انحداراً سريعاً يصل إلى الغياب أحيانا، هكذا ما وقع لكلمة " حب" الغائبة في الديوان الأخير.

1- أحمد كمال زكي، مجلة فصول، مجلد 11 العدد الأول، ربيع 1992، ص 67.

الكلمــات	عددها في الديوان	عددها في كائنات مملكة الليل		عددها في أشجار الإسمنت		المجموع
يـــا	234	يـــا	17	يـــا	13	**264**
مـــات	122	مـــات	14	مـــات	30	**166**
الليـــل	122	الليـــل	25	الليـــل	15	**166**
رأى	120	رأي	27	رأي	34	**181**
وجـــه	112	وجـــه	36	وجـــه	27	**175**
حـــبّ	105	حـــب	08	حـــب	0	**113**
عيـــن	103	عيـــن	09	عيـــن	02	**114**
الـــذي	103	الـــذي	58	الـــذي	28	**189**
غنـــى	102	غنـــى	16	غنـــى	4	**122**
يـــوم	94	يـــوم	08	يـــوم	14	**116**
قال	91	قال	15	قال	09	**115**
مدينة	90	مدينة	46	مدينة	18	**152**
كلام	87	كلام	02	كلام	09	**98**
عاد	86	عاد	26	عاد	21	**133**
ظل	77	ظل	26	ظل	10	**115**
طريق	74	طريق	12	طريق	08	**94**
ريح	74	ريح	11	ريح	08	**93**

ذكرى	71	**ذكرى**	22	**ذكرى**	08	**101**
نظر	71	**نظر**	16	**نظر**	06	**93**
حزن	70	**حزن**	03	**حزن**	06	**73**

الديوان		**كائنات مملكة الليل**		**أشجار الإسمنت**		**المجموع**
الكلمات	عددها	الكلمات	عددها	الكلمات	عددها	
كأن	69	كأن	07	كأن	10	86
وحدة	69	وحدة	12	وحدة	07	88
أرض	63	أرض	14	أرض	12	89
لقي	62	لقي	18	لقي	09	89
دم	62	دم	18	دم	07	87
صباح	60	صباح	18	صباح	18	96
آخر	60	آخر	14	آخر	10	84
صوت	60	صوت	06	صوت	05	71
مساء	60	مساء	06	مساء	04	70
تحت	57	تحت	13	تحت	13	83

أعان إحصاء 30 كلمة من خلال تكرارها في الدواوين الثلاثة، على الترتيب النهائي التالي :

العين : [رأى + عين + نظر] ———————— = 388 كلمة.

– يـــا : حرف نداء ———————— = 264 كلمة.

– الذي : اسم موصول ———————— = 189 كلمة.

– وجه : ———————— = 175 كلمة.

– الليل : ———————— = 166 كلمة.

– مات : ———————— = 166 كلمة.

– مدينة : ———————— = 152 كلمة.

– عاد : ———————— = 133 كلمة.

– غنىّ : ———————— = 122 كلمة.

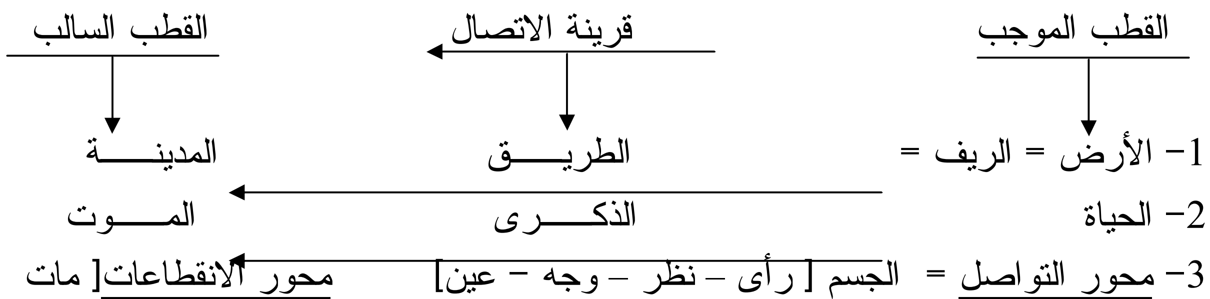
– يـــوم : ———————— = 113 كلمة.

– قـــال : ———————— = 115 كلمة.

يكشف الإحصاء الانتقائي عن ثقافة الشاعر العربية وهذا طبقاً لما أوصى به الدكتور ***محمد أركون***، قائلا:

« ينبغي الانطلاق من الإحصاء المعجمي الشامل المتعلق بنصوص مختارة بالنسبة إلى مشاركتها في تنشئة التعاليم العربية الاسلامية، ونشرها لسمح المعيار المقدم هكذا بإدراج النصوص المنثورة والشعرية معاً. سيساعد إحصاء مضبوط للمفردات الأخلاقية للشعر القديم على تحديد حسن للخاصيات القرآنية وعلى وجود بعض المبادئ في الأدب اللاحق " [1]

يكشف الإحصاء عن حقل دلالي استحواذي في الدواوين الثلاثة. نوزع الكلمات، احتذاءً بطريقة ***أركون*** ، حسب قطبين، معوضين الخير بالموجب والشر بالسالب :



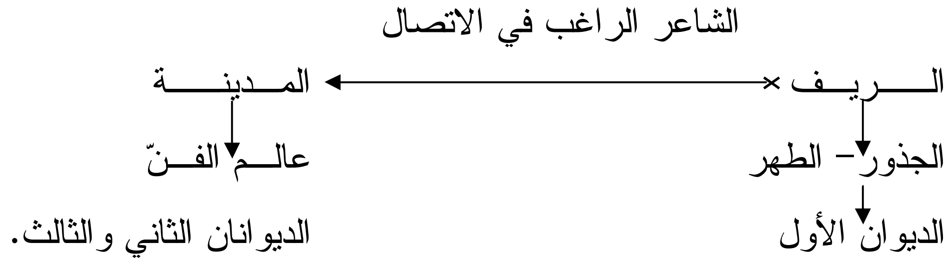
[يا - الذي- حب - عشق- عنى - قال - كلام - لقي - صوت - عاد - فوق].

الليل - مدينة - حـــزن - مســـاء– دم - خـــوف - تحت].

1- Arkoun, Mohamed, Contribution à l'étude du lexique de l'Ethique musulman B.E.O, XXII,1969,P205- 213.

– النص منقول من الفرنسية.

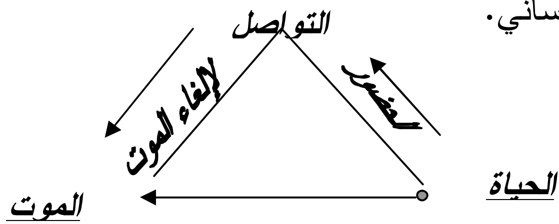
صورة الحياة المثالية تمتد في القطب الموجب الفوقي، يمكن فيها الاتصال بالحــب والقــول واللقاء والصوت. تنجو من الاندثار بفضل الذكرى غير أنّ سقوطاً وقع فــي مدينــة مســكنها الانقطاعات كالموت والحزن والدم والخوف وهو العالم السالب التحتي، فيرسم توزيع الدلالات حسب خطَّين متوازيين:



إن مسار الدواوين الثلاثة من الريف إلى العالم الفني يوازي مسار الشاعر في بحثه الدؤوب عن مرفأ يقيم فيه غير أنه لم يجده في أي مدينة كانت [القاهرة - وهران - باريس - القاهرة ...] مع أنه بنى هناك، في هذه المدن، عالمه الفني، هل يعني أن المنبع جف وأن الشاعر انتهــى ؟ هل يعني أنه يتخبط في أزمة كما يقول غالي شكري : « فإذا كان الشاعر حجازي قد وصل ... إلى مرفأين هما : الفن والعقيدة السياسية الإنسانية. فما هي أزمته ؟ ما هــي أزمــة الشــاعر العربي الحديث عموماً ؟ هل هي أزمة الانتماء أم الضياع ؟ [1] بــلْ هــي أَزْمــة الإتصــال بالجمهور المؤدية إلى السكوت.

الغناء حلٌ لضياع الشاعر الباحث عن هويته الصحيحة في الحضارة العالمية الحديثــة. إنــه يغني ويقول ويأمل في العودة.

بدراسة العناصر الدلالية الواردة من تقصي فهرس الألفاظ وبتحليلها داخــل تركيبهــا فــي الدواوين الثلاثة يستنتج وجود نوع شعري معين إنساني.



إنها لمواجهة، في الدواوين الثلاثة، بين الموت والحياة، بين الإنسان والطبيعة، تقع المواجهة من أجل الرغبة في الاتصال لحذف الغياب المتمثل في الموت.

1- غالي شكري ، شعرنا الحديث، إلى أين؟ ص 121.

تتوزع الكلمات في جداول حسب حقولها الدلالية على الشكل التالي :

	مجموع الكلمات في كل ديوان	**حقل العوامل الطبيعية**	**حقل الأفعال الدالة على الحضور**	**حقل الإنسان**
الديوان الأول	1887	630	999	486
الديوان الثاني	1274	94	172	179
الديوان الثالث	948	79	119	96
المجموع العام	**4109**	**813**	**1290**	**761**

يستنتج من هذا الجدول أنّ إرادة الحضور سِمَة الدواوين الثلاثة، لإثبات الذات في إطار الطبيعة. قد ساعد علم الدلالة على إلغاء أي دور للدراسة النفسية والاجتماعية إذ اعتمد التصنيف الدلالي على التحليل اللفظي. وليس هذا إلا تجاهلا مؤديا إلى التسرب في أعماق نفسية الشاعر الراغب في الحضور بالإبداع الشعري. إذن، فأزمته ليست الضياع والحضور وإنما الحضور الفني.. قد حققه كما تبينه الدراسة لقصائد الدواوين الثلاثة لا بالضياع والانتماء وإنما بالحضور الذي حققه وهذا ما تبينه الدراسة الدقيقة والمتأنية لقصائد الدواوين الثلاثة.

مدينة بلا قلب

« **مدينة بلا قلب** »[1]، مجموعة من قصائد الشاعر ***أحمد عبد المعطي حجازي***، نشرت هذه المجموعة، أول مرة، عام 1959 وسماها في البداية ديواناً.

لم يكن وحيدا في معالجة مشكلة المدينة، وإنما كان تياراً، سلكه الشعراء معاصروه ***كالسياب والبياتي وعبد الصبور وأمل ونقل***. اصطدموا بالمدينة، فبينوا سلبياتها، حتى صار النقاد العرب يرونها بمثابة الشعر المعاصر غرضا واسعاً في الشعر الحديث وغرضاً هاماً في شعر حجازي. فأطالوا الحديث عنها وألَّفُوا كتباً عن مميزاتها.

فعلاً، اصطدم ***حجازي*** بالمدينة التي تعد تجربته الأولى، يراها مبعث الموت، وضياع البراءة، ومنشأ اضطرابه وحيرته. عبر عنها بمشاعره الصادقة، وكلماته الدافئة المخلصة، باحثاً عن طريقه، متعثراً، ساقطاً أحياناً، ملتزما أحياناً أخرى، حاملا قضيته[2].

ليست مشكلة المدنية محض تأثر بالشعر الغربي، وإنما سبقه شعراء عرب قدامى ***كميسون الكلبية والمتنبي، وأبي نواس وعلي بن الجهم والمعري*** [3] منهم من كرهها ومنهم من أحبها وهي مصدر شعرهم.

كشف موضوع المدينة صراعاً ذاتياً عرفه الشاعر كالحب الفاشل، وقساوة المدينة، والحنين إلى الريف والشعور بالغربة في المجتمع المتمدن.[4]

بعدما اصطدم الشاعر بالمدينة، وتوجع لفراق قريته، أنشأ صورة جديدة للغريب في المدينة، والغريب بين أهله هو نموذجٌ عانى منه ***أبو حيان التوحيدي*** قديماً، ويعاني منه ***حجازي*** اليوم

لم يوصف ***حجازي*** بالريادة وإنما بالسلفية والشكلية، وهو يشاطر، حسب النقاد[5]، ***نازك الملائكة*** في قيادة الاتجاه الجديد للشعر الحديث. مثلها، حرر الوزن نسبياً، فنراه يعيد كتابة بعض القصائد الأولى على شكل حديث فصحح ونقح وعدل. "***فمدينة بلا قلب***" تمثل هذا الاجتهاد المعبر عن حرارة التجارب الأولى وبكارتها. إحصاء الكلمات يسجل هبوطاً ملحوظاً إن الديوان الأخير يفقد البراءة الشعرية الأولى فتحول إلى شعر الأصدقاء والمراثي.

---

53 – " مدينة بلا قلب " منشورات دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت، 1959 " الديوان " : دار العودة ، بيروت 1971.

2–S.Moreh, Modern Arabic poety,1800-1970.

3– أحمد زياد محبك، الشاعر والمدينة، قراءة نص شعري ، ملف خاص، فصول 1996، ص 32.

4– نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، دمشق، 1980، ص86 و417.

5– غالي شكري، شعرنا الحديث ... إلى أين؟ دار المعارف مصر 1968، ص 24 و25 و142.

ليس حجازي رائداً في الكلام عن المدينة كما نعتقده نحن و تعتقده ***خالدة سعيد***، وقد يلومه على ذلك ***غالي شكري***، ويرد السبب إلى جهلها للشعراء المصريين. هذا رأي غير موضوعي تماماً لأن غالي شكري يقف موقف المدافع على الشاعر المصري لا عن الشعر الحديث بصفة عامة. كأن النقاد يدافعون على من ينتمي إلى وطنهم، والباحث الأعرجي[1]، على الرغم من صدور كتابه عشر سنوات بعد كتاب ***غالي شكري***، يتجاهل الشاعر تماماً ولم يذكره ضمن قائمة الرواد في الشعر الحديث، وما ذكر إلاّ " ***أوراس*** " كمرجع في آخر الكتاب فقط.

كل من توقع نظرةً موضوعيةً عن الشعر الحديث فلم يجد إلاَّ سجالاً فارغاً عن الريادة فيه، كما كانوا في عصر النهضة يتجادلون عن موضوع الإمارة في الشعر، أما قضية الاختراع في الصورة الشعرية فمسكوت عنها.

يبحث حجازي في " مدينة بلا قلب " عن ضالته التي تقوده إلى برنامج شعري جديد، يهتم بالكلمة ومصطلحاتها التي تتجر عنها فكرة فارس الكلمة وصانعها، بها يحلق في السماء ليسحر السامعين. فطموحه أن يكون فناناً يبدع بعمقِ الصورة الشعرية قدمت المدينة للشاعر فرصة التحليق في أجواء شعرية جديدة،[2] حيث ابْتَكَر صوراً مثيرة للخيالِ.

1- الأعرجي، محمد حسين، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، العراق، 1978.

2- صلاح عبد الصبور، الشعر، أغسطس، 1965، ص 115.

كانت "*العام السادس عشر*" أولى قصيدة تتصدر ديوان "*مدينة القلب*" مؤرخة في عـــام 1956، تعدُّ أبياتها تسعة وسبعين بيتاً، قسمها الشاعر إلى سبعة مقاطع، يتكرر المقطع مـــرتين كاملاً أما المقطع الثالث فلا يكرر فيه إلاَّ بيتان.

بحرها الرمل على وزن :

[فاعلاتن فاعلاتن فاعلن * فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن]***

بعد تطبيق نظرية ***كمال أبو ديب***(1) يستخلص أن الايقاع يسري فيها على أســـاس نـــواتين متكررتين : [فـــا + علن]، وهو الذي يلتصق، في رأيه، « إلتصاقاً جـــذرياً بإيقـــاع الشـــعر العربي » فيكون الرمل على الشكل التالي :

فا علن فا فا علن فا || فاعلن || فا

1 2 3 5 6 7 9 11

انتبه الناقد **رجاء النقاش** إلى الصبغة الرومانسية التي تصطبغ بها هذه القصيدة، فاعتبرهـــا إيذاناً بميلاد اتجاه جديد في الشعر ينضو عنه ثـــوب الرومانســـية المراهـــق دون أن يلتـــبس بمصطلحه البديل "***الواقعية***"(2)

هذه القصيدة طبعت جيلا باكمله، ومازالت تؤثر في الشـــعراء المنشـــئين، حتـــى الشـــاعرة الجزائرية ***زينب لعوج*** تذكر العام السادس عشر، الذي هو مبعث الحياة الفكرية والخروج مـــن المراهقة الأدبية.

وَإذا كانت المجموعة "***مدينة بلا قلـــب***" إنتـــاج أربـــع ســـنوات مـــا بـــين 54 و1958، فالقصيـــــــدة "***العام السادس عشر***" تستغرق لوحدها ثلاث سنوات تتراوح من العام السادس عشر إلى التاسع عشر. هذا العام يخبر عنه العنوان. ما الغرض من هذا الخبر ؟ هل السن تعني دلالة خاصة ؟.

إن ***حجازي*** حريص عل جعل عنوان لقصائده، قلما تخلو قصيدة مـــن عنـــوان فـــي جميـــع دواوينه. للعنوان دور دلالي، كأن الشاعر يقدم القصيدة بفكرتها الأساسية. يريد أن يخبر عـــن

1- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي... دار العلم للملايين، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1974. الطبعة الثانية، 1981، ص55.

2- صلاح فضل، استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي، مجلة فصول ملف خاص، ص 252.

انطلاق الشاعر في تجربة جديدة وهي التعرف بالمدينة في سن مبكرة. فللعنوان دور زمني يثبت تاريخ القصيدة التي نظمت عندما بدأ الشاعر يجرب المدينة.

يدل العنوان على نقطة الانطلاق من حيث الوعي والنظم الشعري وفترة المراهقة والحب الأول و إكتشاف الذات من خلال الآخرين.

إنّ العنوان مقدمة القصيدة، هو مدخلها، يسكن أعلاها ويتكرر ست مرات خلال القصيدة. فالترتيب يتجلى تدريجياً:

1- العام السادس عشر ←——— العنوان.
2- عامنا السادس عشر ←——— جملة تنهي الفقرة الأولى.
3- عامي السادس عشر ←——— جملة تبدأ بها الفقرة الثانية.
4- ليالي عامي السادس عشر←——— جملة تبدأ بها الفقرة الرابعة.
5- أنتهي في عامي ←——— جملة تنهي الفقرة الخامسة.
6- بلغنا عامنا التاسع عشر ←——— جملة تنهي الفقرة السادسة.
7- واحذروا عامكم السادس عشر←——— جملة تنهي الفقرة السابعة.

يلاحظ التحول النحوي من العنوان إلى البيت الأخير. فيحدد المعنى بعلامة التعريف " أل " التي تدل على الشمولية وتعطي للعدد معنى إسم العلم. يتحول العدد إلى علم معروف لدى الجميع تفهم محتوياته كالصبا، وأول تجربة في الحياة، في المدينة، في الغربة، في الحب، وكالأمل في مستقبل جديد نير. ما ذكرت علامة التعريف إلا مرة واحدة. ومن هذا الاستعمال يفهم من الكلام أنه سوف يكون من العام إلى الخاص. يدل التعريف دلالة نحوية لا تقصد سن فردٍ فحسب وإنما سن جيل كامل في الخمسينات ينصحهم الشاعر في الأخير:

أحذروا عامكم فعلامة التعريف تقديم وضمير المخاطبين " كم " خاتمة. فالضمير المتصل للمتكلمين يسيج " ياء " المتكلم الذي يكرر ثلاث مرات: [أل – نا – ي – ي– ي – نا– كم]. يدل التكرار على السنوات الثلاث التي قضاها في المدينة وهو يجرب فيها نوعاً جديداً للحياة تجربةَ مبعث الخوف والقلق. يحدد الضمير المتصل " ي " محاولة الانصهار ودوابان / الأنا / ببداية زمن جديد. هذا الجهد بالصدمة ومرارة التجربة وحالة مظلمة يكني عنها بكلمة " ليلي " حيث تمت فيه السنة الثانية بالمدينة وبدأت السنة الثالثة المريرة.

فالتجربة المرة لا تمس الشاعر فحسب وإنما الجماعة من الشباب المثقفين الذين بلغوا العام التاسع عشر بعد جهد كبير. والنتيجة منها غامضة لا تبين من صار قويا إلى حدٍ أن يبدي نصيحة للآخرين. من هو االقوى / أنا / أم / نحن /. إنَّ المنافسة الدلالية أخرجت علامة التعريف عن نظام تصريف الضمائر : ألْ [نحن – أنا – أنا – أنا – نحن – أنتم]. هذا ما دل على تغيير تدريجي، وعلى انتقال زمني. يعلن التدريج عن تواتر بطيء، يدوم ثلاث سنوات ليؤرخ زمن القصيدة ويعطي نقطة الانطلاق للتجربة الشعرية الناشئة بحيث تتشكل ذكريات خاصة بجيل خرج من سن المراهقة الأدبية ومن آهات الانفصال : [ينهد – يتشوق] ليصل إلى نضج بناء لون جديد تصطبغ به الرومانسية الحديثة.

حدث الإنفصال بالفعل / تركنا /، انجز عنه ألمٌ لا يشكل ثنائية ضدية وإنما ثنائية متكاملة ويكشف عن دلالات التحول والمرور والتغير والحلول في زمن جديد. كانت الفائدة من الانفصال الإعلان عن بداية تجربة شعرية جماعية، تصل بين أفراد جيل واحد، بحيث الذات الشعرية في هذه الفترة غير واعية بنفسها بما أنها مشغولة بالقضايا الوطنية العامة ريثما يتحول " الأنا " بفضل الاحتكاك بالمدينة والمرأة، إلى ذات يقظة تبني نوعاً جديداً للقصيدة، مبدأه الفراق / الحنين/ المرأة / الطبيعة / الماضي / الصحوة من الطفولة.

إن التجربة الشعرية، في هذه القصيدة، نابعة أصلا من الصراع بين المدينة والأرض– كأن الشاعر يبحث فيها عن بناء شعر يربط بين الماضي والحاضر معلناً عن اتجاه رومانسي خالص.

لمن نغني أغسطس1957 (من الصفحة 119 -124)

إن بناء القصيدة " لمن نغني ؟ " معقدٌ، تتعدد محاوره اللغوية منهـا والنحويـة والصـوتية والعروضية[1].

بحر القصيدة من بحر الكامل [متفاعلن]، تتوزع أبياتها بين 67 بيتاً في خمس مقطوعـات من الصفحة 119 إلى 124 من الديوان.

كأن التفعيلة في هذه القصيدة ركيزة نظامها. تتوازى الجمل الثلاثة الأولى نحوياً وعروضياً إذ تجمع ثلاثة مفاعيل لأجله وأربع تفعيلات على وزن متفاعلن، جمعاً يسمح لها بمجابهة الجملة المحورية. إن وزن الأبيات 5 – 6 – 7 بتفعيلاته الثلاث يوازي الأبيات 11–12–13 أما البيت السابع عشر، المشير إلى الفكرة الرئيسية فله خمس تفعيلات – إنه ينفصل عن بقيـة الأبيـات وزناً ومعنىً.

أما في المقطع الثاني فتتوازى الأبيات عروضياً ونحوياً غير أن البيت الخـامس والعشـرين ينفرد بتفعيلتين كبيت وسط ليجد تكملة دلالية في المقطع الثالث في البيـت الواحـد والثلاثـين بتفعيلتيه.

(البيت 25) وأنا أريد لها الحياة ... شوقاً إلى فرحٍ يدوم (البيت 31). وفي المقطع الرابع من البيت 48 إلى 51 يوجد نفس العدد في البيتين 48 و49 أي ثلاث تفعيلات وفي البيتين 50 و51 أي خمس تفعيلات.

في المقطع الأخير تتوزع التفعيلات كالتالي :

البيت 57 ←——— أربع تفعيلات.

البيت 58 و59——— ← خمس تفعيلات.

البيت 60 ←——— أربع تفعيلات.

البيت 61 ←——— خمس تفعيلات.

البيتان 63 و64 متوازيان نحوياً وعروضياً : ب 63——— ← أربع تفعيلات

ب 64——— ← أربع تفعيلات.

يستنتج أن الوزن في القصيدة " لمن نغني " نوعٌ من قاعدة تؤثر في تسلسل الخطاب وتتلاءمُ مع القاعدة النحوية التي توظف معاني خارج ترتيب الكلمات. إن الوزن، هنـا ، يعمـل فـي

---

1 –كانت القصيدة موضوع بحث السيدة أنيسة بومدين لنيل شهادة الدراسات المعمقة بباريس سنة 1982. استعنت بهذه الدراسة لأحل معـاني القصيدة. انها من برنامج القسم الثالث الثانوي العلمي السوري في كتاب "الدب العربي الحديث" المؤسسة العامة للمطبوعات و الكتب المدرسية دمشق 1992 –1995 ص26

الميدان المسموع والمرئي. فيتشكل تطابق تام بين الأبيات، نحوياً و عروضياً.وحد الوزن بين الخطاب وبناء الجمل دلالياً وتركيبياً وفرض حضوره كقاعدة سماعية تتعامل مع القاعدة النحوية تارة، وتتجر عنها، تارة أخرى، فتحدد قوانينها وشكلها، لتجعل من كل بيت وحدة التعبير. طبع الوزن القصيدة بطابع شعري سمح للصوت أن يلعب دوراً دلالياً بفضل القافية.

إذا كانت القافية تعني الشعر بأكمله فهل يمكن أن يفترض أنها ربط دلالي في تكرار الباء الساكنة ست مراتٍ. فالمجموعة الأولى من البيت الأول والثاني يحكمها الحرف المفتوح قبل القافية أو الروي [غضب / لهب]. أما المجموعة الثانية فمبعثرة خلال القصيدة ويسبق القافية ساكنٌ [غراب – صوت الغراب – على التراب – وسحاب].

إن التماثل الصوتي في القافية نتيجة التعادل المعنوي كأن القافية البائية تولد، دلالة وتركيباً، صورة محورية غير مكررة في القصيدة كلها. حيث القائل، وهو ذلك الطفل عند العاشرة وذلك الإنسان الريفي، يسيح بين السماء والتراب ويقوى بالغضب المنفجر من الأرض، واللهب المشيع من الأغاني ليواجه الحزن والخضوع للأمر الواقع، حينئذٍ تولد الكلمة البناءة إثر مشابهة تركيبية تامة، نحوية من حيث الجار والمجرور، والمذكر / المفرد اللذان يعززان المعنى، كما قاله ***ابن جني*** في الخصائص. أما الفاعل فصيغته الجمع المؤنث السالم.

يمكن إعادة بناء الجمل بطريقة أخرى فيقال : ***كلماتنا بالغضب***
كلماتنا كاللهب

ولكن التركيب الجديد يحول دون البناء الشعري ويفقده جماله.

في الشعر الحديث، لا يعتبر تكرار كلمة واحدة في القافية عيباً كما وقع في البيت الثالث والرابع من القصيدة [كلماتنا – كلماتنا]. وإذا كان خطأً إيقاعيا فيجوز أن يعتبر انزياحًا.

ليس من المبالغة أن تكشف حروف القافية عن دلالة تنسجم ورغبة الشاعر، نلاحظ أن الأبيات :

1- غضب
2- لهب
} ***تنتهي بالباء.***

3- كلماتنا
4- كلماتنا
} ***تنتهي بالنا.***

5- ماء } ***تنتهي بالهمزة.***

فتجمع هذه الحروف لتعطي " بناء " أي بناء الكلمة الجديدة التي تبعث الحياة في الأرض الحزينة هذا هو دعاء الشاعر وجواب لسؤاله.

فيقول لمن نغني ؟ فالجواب : للكلمة التي تحررت في المقطع الخير وكانت الحروف اللينة عاملاً لتحررها كالتالي :

البيت 54 ← صفصافه
البيت 59 ← هفهافه } فه

البيت 64 ← **شمس**
البيت 66 ← عرس } س

البيت 65 ← **أقدام**
البيت 67 ← الألام } م

من حيث الصوت، يبدو الإيقاع كأنه يغطي نوعاً من العوامل الشكلية والصوتية، غالباً ما تكون دراسة الإيقاع في تقطيع القصيدة إلى وحدات صغيرة لتدل على تكرار واستمرارية وبيان المعاكسات. فالإيقاع هنا، كالوزن هو شكل وليس علامة، مفاده أن يقلد الحياة من حيث الحركة والإصرار والهواس والنبضة الحياتية التي تحدد بالتلاؤم مع الإيقاع – في هذه القصيدة تلعب الحروف المتشابهة دور الربط الدلالي من كلمتين لخلق صورة شعرية وهذا ما حدث في الأبيات التالية :

بيت 1 – أجل / تنفجر = ج.

بيت 2 – أرض / غضب = ض.

بيت 4 – هنا / كلماتنا = نا.

بيت 6 – نجمة / مسجونة = نج – جون.

بيت 7 – كثيراً / زمن = نْ.

بيت 11 – منْ / أنفس = نْ.

بيت 12 – كلاكما – يتأمل = كَ – مَ.

بيت 14 – صدى / نداء = دى– داء.

بيت 16 – صم / سمع = مْ.

بيت 17 – أنْ / بالعين = نْ.

بيت 18 – كيلا / على = لاَ.

بيت 19 – قطرتين / عرق = جناس مقلوب قر / رق.

بيت 21 – صوت / صمت = صت : جناس ناقص.

بيت 23 – فوق / ورق = ق.

بيت 24 – طيناً / ضريراً = ناً.

بيت 27 – تولد / جديد = د.

بيت 56 – فؤاد / منفي = فُ – في.

بيت 57 – إنني / ناي = ني / نا.

بيت 60 – لأخذت / لحظة = ل.

بيت 63 – نفضت كل النار كل النار = ن – تكرار المضاف والمضاف إليه.

بيت 63 – من نغمي / كلاماً = م.

بيت 65 – شمس / مفروش = ش.

حاور الشاعر الأشياء، فنياً، وتبادل معها انطباعاتٍ بفضل الأصوات. والجناس الناقص في البيت الواحد والعشرين يدل على صورة شعرية جديدة قد أبدعها الشاعر، حيث صوت الشاعر ينتشر في الأجواء ويتبعه صوت الغراب للتغلب على الصمت السائد في الريف البعيد، ريف الطفولة والذكريات، فصوت الغراب ينبئُ عن الغربة وعن المنفى. فالغربة مصدر حزن سائدٍ في الريف، والشاعر ينزف حنيناً إلى قريته، ويعبر عن قلقه بنغمٍ ينبعث الحياة و" يضيء كلماته في ليل القرى "[1]. لعلّ الربط بين الغراب والصمت دالّعلى الوحشة والعزل لكلاَ من الشاعر والأرض[2].

يسأل العنوان منذ البداية. وينتظر جواب سامع يوجه إليه الغناء. لا يهم من السائل أنت أم نحن، بل العنوان يحمل في طيّاته الجواب التعجيزي : أغني لأَبي الميت، المنفي في ريفه الصامت، كأن الجواب في الفعل المحذوف : أغني ل ... مبعث للحزن. يعرف القائل مسبقاً، أن

---

[1]– أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، الأداب، الكويت، 1995، ص 33.

2– انظر تحليل الانزياح لكلمة غراب في الصفحة 325 من البحث.

نغماته لا تصل إلى هدفها. وعلى الرغم من ذلك. فالشاعر يغني من أجل تفجير الغضب في الأرض الحزينة و نشر أغنيات تساعدها على مقاومة الليل الذي ناء عليها بكلكلهِ. فالغناء محركٌ إيجابي يردُّ الحزن ردوداً، إنه مبعث الثورة ضد حزن الأرض الذي يعني الخضوع للوضع الراهن الحافل بالفقر والجوع وجمع أنواع التخلف. الغناء سبب لإخراج الأرض من كآبتها، ووسيلة لإنقاذها من السقوط، تسوق الكلمة ماءها إلى الأرض الجزر، إلى القرية التي هي الصورة الرمزية الحية في دواوين الشاعر كلها، الشعر عند حجازي بمثابة الصلاة، إنه غناء يسمح للنفس سبر أعماق العالم. هو الذاكرة حيث الريفيون يعيشون في ظل ضحكة تَالاَ وحبها وحنانها. الحنين يؤلم الشاعر، ما بقى له رفدٌ إلاَّ الكلمة التي تساعده على مجابهة الحياة الجديدة التي تذكره مرةً ثانيةً في وحدته وخلوته. غالبا ما يكون صوته أغنيات [بيت 2 و47]، ونشيداً [بيت 43]، ونغما [بيت 46 – 47 –64].

أغني لإحياء الكلمة، هو الجواب ذاته الذي تحمله القصيدة فالشاعر... " يذكر الكلمة التي تبقى في حس العربي السامي بكارة الخلق والتكوين أي براءة الجنة قبل السقوط... الكلمة تكمل الطبيعة في حس الريفي بينما الصمت موت وانسلاب، لذلك الكلمة كالقرية سبيل الخلاص من الفناء والتلاشي " (1).

إن القصيدة عبارة عن حلم الشاعر الذي يريد مشاركة الإنسان "***من الريف البعيد***"، ليساعده في ولادة كلمة تتعالى من المآذن على شكل أغنيات كاللهب، تشبيه يرمز إلى معاني عديدة منها الصعود إلى السماء، والاكتشاف والمعرفة. إنه مدلول راجع إلى بداية الإنسانية، ريثما بحث الإنسان عن الوسائل الناجعة للوصول إلى المعرفة ماراً بإكتشاف النار حتى وصل إلى إكتشاف الكلمة التي هي كائن حي كما يقول (***فكتور هُوقو***) في (***هرناني***) : "***لنعلم أن الكلمة كائنٌ حيٌ***".

يثبت مطلع القصيدة نشوء الكلمة في الريف وعلاقتها بالأرض. تشكل الأبيات الخمسة الأولى صورة بركانية تفور غضبا لتقاوم الليل وتتعالى من المآذن أغنيات حارةً. إنها صورة ناشئة من الاستعارة المرتبطة بعالم الخيال الذي ينبثق منه العنف المتمثل في النار ويسود الاستقرار والثبات المتمثل في الماء.

إن الأرض مصدر الثبات وبها تسكن الكلمة لتكون عنصراً من عناصر الطبيعة و تتَجَذَّرَ فيها. "الْهُنَا" ذو مدلول خاص بالشاعر، ثقيل المعاني، كثيف الصور، لا تقيم به إلاَّ الذات الشاعرة.

1– اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت.1972

يحدد " الهُنا " منشأ الكلمة لتتبعث بنعوتٍ ريفية خالصة.

ولا يعلن عن عروبتها ولا إنسانيتها، هل يحدد " الهنا " جنسية الكلمة المصرية دونما يحدده التاريخ الذي يخبر أن الكلمة العربية نشأت بسوريا قبل حضارتي اليونان والرومان ؟ فالشاعر لا يصل إلى هذه الأبعاد التاريخية وإنما هو مشغول بذاته الخاصة وبنشوء كلمته فلا تعني قصيدته ولادة الكلمة البشرية ولا ينتظر منها أن تكون دليلاً بشرياً وإنما هي حادثة شعرية تكشف عن تمزق الشاعر الداخلي بين الاقتلاع والتجذر، باحثاً عن الحياة الحقة التي غابت عنه " هنا " في الريف، " وهناك " في المدينة.

" الهنا " هو الجذر، هو الأرض / الأمّ، هو مسقط رأس الكلمة، هو مبعث الفرح الكوني حيث يعيش الشاعر في عالم الماضي ويندرج فيه و يتعالى به، سيره متقطع، مبعثر، يشدُّهُ " بالهنا ". الأشياء التي تحيط به، انعكاسا لمعناها الريفي.

كان يعتقد، أصلاً، أن العبارات : عود الذرة، ونجمة ماء، عنصر الكلمة، غير أنَّ هذه العبارات خرجت عن صفات كنا ننتظر منها أن ترمز إلى أشياء الريف الحقيقية ، إنما وقع انزلاقٌ دلالي من الأشياء إلى الإنسان، قد أعلن عنه سؤال الشاعر، منذ بداية القصيدة، وهو يبحث عمن يتلقى غناءه ويصغي إلى كلماته.

فالسامع الذي يوجه إليه الغناء من نوع خاص، إنه عود الذرة، أي ابن الريف، ذلك الذكر المخصب، تولد الكلمة بفضله، بعد حركة المخاض العنيفة التي يعبر عنها التكرار في الأبيات الثلاثة:

البيت 4 ←——— ***ولدت هنا كلماتنا.***

البيت 5 ←——— ***ولدت هنا في الليل يا عود الذرة.***

البيت 35 ←——— ***ولدت هنا كلماتنا.***

ولدت الكلمة في مكان معروف ونسبها معروف، يشير إليه ضمير المتكلمين المتمثلين في جيل ينطلق من ريفه بالكلمة الشعرية التي تكتب بالعود لتعبر هذه الكلمة عن فضاء خيالي لشبكة الأصوات الداخلية معلنةً عن بداية التجربة الشعرية.

يتلقى السامع كلمات " نجمة مسجونة " أي شاعر مبتدئ مسجون في عنصر الطبيعة وهو الماء الذي سوف يحرر كلمته ويطهرها لتنطلق حاملة صورها الريفية.

كأنَّ حياة الكلمة تتبع حياة الإنسان في أطوارها، تتشكل قبل ولادتها مرحلة المخاض، أكيـدٌ، أنها تتبع سنن الولادة الإنسانية لأن عوامل مشتركة ساهمت في هذه العملية، غير أنها اصطدمت بحواجز في مرحلة صاخبة بالغضب والتفجير والأغنيات كاللهب. عبرت أفعال ثلاثـة، عـن حركة المخاض وهي في صيغة المضارع [تتفجر - تطـل - تضيء] يلاحظ تصدع ثم خرق الظلام إلى أن تضيء الكلمة الليل، إنها لمرحلة ميلاد جيل يغني ليقاوم الجهل ويكف عن الحزن في قرية كئيبة.

ينجلي الليل الريفي بضوء الكلمة التي هي منارةٌ يتدفق منها الحب والفـرح، فإنهـا حيـةٌ، والشاعر مصرٌ على أن تحيى وأنْ تخرج من شكلها الجنيني "***كالطين الضرير***" إلى كلمة نفـخ فيها الشاعر الروح. مهمته أن يقوم بالنفخ ووظيفته الإحياء، إنه الشـاعر المبتـدئ المغـرور بقدراته، يرغب في خلق الكلمة باختلال مكان الإله.

ولذلك يظهر الضمير المتكلم " أنـا "، لأول مرة في البيت الخامس والعشرين. " أنا " هـو الشاعر الريفي الذي يزعم قدرة الخلق ويوضح غرضه ألاَ وهو إحياء الكلمـة علـى الشـفاه بتوظيف دلالة مرجعية موجودة في الصدى الذي هو عنصر ريفي.

بناء الأبيات التركيبي / النحوي يدل على الترابط المعنوي. إن التكرار التوكيدي للجملة : أنا أريد لها الحياة صدى للفعل المضارع أدعوك [البيت 17 و29]، يطور التكرار نشوء الكلمـة البطيء، فيعد تكرار الأبيات [15 و17] في الأبيات [28 و29] ذا مدلول خاص مع جلـب النظر إلى أن البيت السادس عشر غير موجود في المجموعة الثانية. فيقصد بهذا الحـذف، أنَّ الريفي، قد تحلى بالانتباه بأداة السمع، فالسامع منتبه إلى الكلام، مهتم به.

يكسر الفعل المضارع " أدعوك " تسلسل النداء، دالاً على الطلب والاستغاثة، إنّ الكلمة في خطر فيتوسل الشاعر ويطلب أنْ تنقذ من هلاك النسيان والسكوت، يدرج نفسه في حالة من يطلب مساعدة، لإنقاذ الكلمة من الموت على الورق.

إن الفعل المضارع المصرح به أقوى دلالياً من حرف النداء الذي ينوب عن الفعل " أنادي " المسكوت عنه. يفيد أن الدعاء مخصص بالسامع " أنت " لا غيرك، بأنه يقول : أعودك لتحمل رسالة نقل الكلمة واحيائها. فأنت المسؤول الوحيد، عن حياتها أو موتها. كأن الشاعر يخلع ثقل المسؤولية ليتركها كاملة بأيدي السامع أي متلقي شعره.

أدعوك متعدٍ إلى جملتين مصدريتين : ***أن تمشي على كلماتنا (مكررة).***

أن تقرأ الشوق إلى الفرح..

هذه الجملة المصدرية ذات دلالة إيجابية، تحتوي على مدلول الفرح. كلمة كـررت ثـلاث مرات. يشار إلى مرتبة الفرح في الجمل الثلاثة [بيت 30 و31 و32] :

بـ 30 – الشوق الملح إلى الفرح 1.

بـ 31 – شوقاً إلى فرح يدوم 2.

بـ 32 – فرح يشيع بداخل الأعماق 3.

معاني الفرح تختلف في الجمل الثلاثة. فالأول كأنه لم يتحقق بعد أما الثاني فيتوسط الجملـة ليحمي نفسه بالشوق وبالدوام. يتحلى بنوع من الاستقرار الذي يتوغل في الإعماق. المقصـود من هذه القصيدة يتجلى في الفقرة حيث الفرح أساس الحياة. الفرح قضية جماعية وليست فردية، وليست قضية الشاعر فحسب وإنما هي القاسم المشترك بين الغضب والشوق هو حافز الريفـي وللكلمة هي التي تنقله من حالة الصمت إلى الفرح.

في المقطع الرابع الذي يتراوح من البيت 35 و55 صورة " الهنا " مؤسفة. هو ملتقى الهمة والخمول. هو تراب تنام عليه تقاطيع الرجال، ومكان التوحد والتلاشي. كأنه مقبرة غيـر أن الرجال يميلون على دروب شمس. آثار الحياة في " الهنـا " حيوانيـة هـو مكـان المبـرقش والسحاب.

يتقدم البيت 38 على البيت 42 :« ***إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد*** » لأن الفاء حرف عطف تفتح وصف الريفي.

الكاف - مضاف إليه - في سمرتك يرجع إلى الإنسان وتخصص الصفات به. بحيث تكثـر الألوان كالسمرة والزرقة والاصفرار.

الأصفر والأسود، لونان يشكلان صورة الريفي ويرمزان إلى التعب والضنك والحزن وإلى ضعفه وخلوته. فالشاعر، على الرغم من هذا المظهر، لا يتخلى عنه وإنما يهديه شعره ليتخلص من حالة الضعف. فالشاعر والريفي كلاهما في حالة ضعف مادية: [بلا مأوى / بدون رغيف]

يعرف الشاعر بنفسه : **أنا ابن ريف** أي أنا مثلك. " هنا " مكان مشترك بيننا وملكنا الواحـد أملنا، في « ***لنا في الأفق دار*** »، توجد علاقة دلالية بين الدال والمدلول لا تعتبر نتيجـة لعبـة لغوية خالصة وإنما استعارة معبرة عن الأمل المتواجد في رؤية مفتوحة على المستقبل وعلـى الأفق. تغير قانون الكلمة الدلالي وفرضه موقف الشاعر الذي ينظر إلى الـوراء ولا أمامـه. فانحرف الاتجاه العادي للأفق. فعوضاً من أن يتوجه الشاعر نحو الأمام فيشيح عنه ويتوجه إلى الوراء أي إلى الماضي حيث الدار، فينطلق خياله من ميادين مألوفة ويحدث بها الإبداع. فـلا يكفي للشاعر أن يكون وإنما أن تحيى كلمته حسب طبيعتها وأصلها.

يطغى الشعور في المقطوعة الأخيرة التي تتراوح من البيت 56 إلى 67. يتدفق قلب الشاعر حباً وحناناً، كأنه يناجي امرأة :

« **أي الطريق إلى فؤادك**...؟. إنه حب خالص للأرض، يستدعي الغناء، ويتطلب الغناء المرافقة بآلة موسيقية. إنها صورة الشاعر العربي الرومانسي حيث العناصر الطبيعية نفسها تفرض هذا الجو من صفصاف وأوراق خضراء وريح. هي الصلة بين الشاعر وأرضه، بين رجل الريف وحقله تمهيدا للسكون الشاعري (بيت 60). كأن القرية متهيئة للإصغاء إلى تلاوة حكاية العالم. فالسكون العام بالريف يؤهل السامع للإنصات، إنه ينتبه إلى قراءة متواصلة متواترة هادئة، هكذا يتم الجمع بين الصوت والسمع وهكذا تنجح الكلمة الشعرية في القيام بمهمتها لبث روح جديدة في الريف أو بالأحرى لبث روح جديدة في الشعر الحديث.

المقطع الأول شبيه بجملة طويلة لا تنقطع، متصلة بعضها بالبعض الآخر بحروف العطف [وتطل – وتضيء – وتقودها – وكلاكما – وصدى – فالصوت – ومشى]: هذا الترابط معزز بالتكرار الذي يبني القصيدة بناء نحوياً موحداً هو تكرار النداء الذي يلون الأبيات بلون خطابي مباشر:

بيت 5 – .... يا عود الذرة.

بيت 6 – يا نجمة / مسجونة في خيط ماء.

بيت 7 – يا ثدي أم / لم يعد فيه لبن.

بيت 8 – يا أيها الطفل الذي / مازال عند العاشرة.

بيت 10 – يا أيها الإنسان في الريف / البعيد.

بيت 11 – يا من تعاشر أنفسا / بكماء لا تنطق.

بيت 15 – يا أيها الإنسان في الريق / البعيد.

بيت 16 – يا من يصم السمع عن كلماتنا.

يحصر النداء في البيتين 5 و6 الطبيعة، إن الكلمة تكملة لطبيعة تمد جذورها في عناصرها. تتعلق الأبيات 7 و8 و10 بالإنسان لتقدم أفراد الأسرة من أمّ وطفل وأب، يلاحظ أن الطفل مذكور بينهما لأنه الخيط الرابط بين الزوج والزوجة.

المنادى متبوع بصفة ذات دلالة سلبية مشحونة بمعنى النفي، مسجونة لا تتمتع بالحرية، فلا يدر الثدي، ولا يتجاوز الطفل العاشرة، والبعيد يعاكسه القريب، والبكماء عكسها تتكلم. النقيض مضمر في هذه الصفات كلها، يكتنه عالم الطبيعة الجامد وعالم الإنسان المتحرك. تركيب

المنادى يتبع الصدى بأوتاره المختلفة حتى يبقى الصوت الأخير منه : **يا أيهــا الإنســان فــي الريف البعيد.**

المنادى في البيت 15 و16 مقدمة واصلة بين البيتين والجملة الأصلية : أدعوك. غاية الدعاء واضحة في " لو " و" كي "، يتفرع من الفعل المضارع جملة مصدرية.

إن البناء النحوي للجمل مرتكزٌ على ثلاثة مفاعيل لأجل. إنه متواز بالنسبة للجمل الأربعــة. ينتقل الفاعل المؤنث لهذه الجمل من المفرد إلى الجمع [الأرض – أغنيات – كلمــات]. أمــا أفعال المضارع تدل على الانفجار، والخروج من باطن الأرض.

إن الجملة الاسمية في البيت الثالث والعشرين تستقل على الجمل الفعلية السابقة، وتقدم حكماً خاصاً بالشاعر، يجوز أن يصدق أو يكذب.

أصحيح أن الكلمة ماتت على الورق أم الشاعر يتزعم القدرة في إنقاذهــا بفضــل إرادتــه واعتقاده بأن الكلمة تحيى بالكلام والتلاوة وتموت بالكتابة ؟

علامة التعريف تحدد معنى " الشوق " تحديداً يقينياً، إنه عام يعرفه الجميع فــي قولــه « **أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح** » فالتعريف يدل على العموم أما النكرة فتدل على نوع يمكن أن يتحقق في الحياة : شوقاً إلى فرح يدوم كأن النكرة – شوقا – استلزمت تنكير فرج. فتخصــص النكرة مدلول الكلمتين بالاستمرارية، فهما شوق وفرح معينان دائمان.

" الفرح " هو أيضا معرفة يدل على العموم غير أن بناء الأبيات التالية يفرض عليه علامة النكرة.

...............إلى / الفرح /

.... إلى / فرح / يدوم.

................/ فرح / يشيع / / يضحك في الضلوع.

ما يلاحظ أن الكلمة المعرفة انتهى بها البيت، أما النكرة فتتوســط البيــت المــوالي لتحتــل الصدارة في البيت الثالث، فتغيب ولم يبق إلا نعتها أي الجملة الفعلية : يضحك.

يعني بناء هذه الأبيات امتداد الفرح وتحوله إلى ضحكة، فالبناء النحوي/ التركيبــي، لهــذه الأبيات، يدل على حركة الفرح الذي يضحك القلوب ويريحها – إن التركيب النحوي في هــذه القصيدة يصل المقطوعات بينها، كتكرار أداة " كي " الناصبة، إنما هي وسيلة لــربط البيتــين الثلاث والثلاثين والرابع والثلاثين بالفعل المضارع : أدعوك. الذي يقصد : الدعوة إلى الفرح.

الخاتمــة :قامت دراسة هذه القصيدة للبحث عن بناء جديد للقصيدة العربية الحديثــة. كانــت طريقة الشاعر فيها هي أن يقدم الفكرة الواحدة تتفرع منها صور بسيطة ومألوفة تقتــرب مــن خيال الإنسان العادي، إذا كانت صياغتها، تبدو أول وهلة، كلاسيكية تقليدية [1] « فيها رواسب بلاغية قديمة »، فإنها تنبئ ببرنامج حجازي الشعري بحيث التعبير السهل الممتنع ما هــو إلا قناع لبناء صور جديدة، في هذه القصيدة، مازال مشروعه غير واضح ولكن أسس البناء ممهدة كالأرض التي تعد بحق المرجع الحجازي.

مذبحة القلعة (ديسمبر 1955) الديوان: من الصفحة 149 إلى 164

« ***مذبحة القلعة*** »، قصيدة درسها عدد كبير من الباحثين [1]. إنها قصيدة تأريخية مطولة من النوع الشعري القصصي القريب من البالادا، كما صرح الشاعر ***حجازي***، عن نيته الأولى في جريدة الأهرام [2]. شاطره في الرأي ***لويس*** عوض وخالفهما ***عز الدين اسماعيل*** الــذي وجــد أنها، فعلاً، سرد قصة تاريخية، غير أنها خالية من الشعرية[3].

لا يشير الشاعر ولا القصيدة إلى اللوحة الموجودة في المتحف المصــري بالقــاهرة. كــأن اللوحة هي المصدر لسرد الفاجعة التأريخية. هي المصدر المسكوت عنه، والذي أوحى بصورة قتل في قلعةٍ ما، فاللوحة تبقى جامدة لا تجلب التعاطف مع الأشخاص مثلما فعلت القصيدة التي وظفت مستوى رسم اللوحات الممهدة وعناصر الحركة الملحمية المصاحبة والنمــو بالأحــداث شيئاً فشيئاً حتى بلوغ لحظة الذروة وبتنقل اللقطة الغنائية إلى النقطة الدرامية.

من حيث الخاصة الدرامية يحلو للشاعر أن يقرب القصيدة « ***مذبحة القلعة*** »مــن قصــيدة ***صلاح عبد الصبور*** « ***شنق زهران*** »[4]. فالواحدة فاجعتها المذبحة والأخرى مأساتها الشنق، إلا أنَّ القصيدتين غير متشابهتين تماماً لا من حيث الطول ولا من حيث الحبكة السردية، ولو كان فيهما نوع من العناصر الغنائية الوصفية، إنهما تمثلان عمــلاً فنيــاً رائعــاً بســحر الكلمــات وأجراسها، وبالنسق البنائي التسلسلي المنطقي التصاعدي.

---

1 –أحمد درويش ؛ الشاعر و استئناس الموت قراءة في شعر احمد عبد الغني حجازي ملف خاص فصول م15 ع 3 ج1996 ؛2 ص355

2 –حجازي الأهرام 29 جانفي 1989

3 –عز الدين اسماعيل ؛الشعر العربي المعاصر ؛دار الثقافة 1972 ص304 و305

-4 عبد الصبور صلاح، الديوان، دار العودة بيروت 1972، ص 18.

نجحت القصيدة في إحياء المشهد الذي قدمته اللوحة الموجودة في المتحف المصري بالقاهرة أو الذي قدمه الحدث التاريخي نجاحاً راجعاً إلى وسائل البناء المستخدمة كالقص والأصوات والحركة حتى الطول الذي يحتوي على 204 بيتٍ من البحر المتدارك [فاعلن]، حيث الشاعر وجد في هذه التفعيلة ضالته لضفر عناصر متشابكة للحياة والموت.

كل الأشياء الطبيعية تساعد على تسليط الضوء على ***أمين بك*** ذلك المملوك الشارد الذي قفز بحصانه من أعلى القلعة هرباً من مذبحة الأتراك و***الأرناؤوط*** للمماليك، وهم راحوا ضحية للخيانة والخداع.

كلها تؤطر القصيدة من بدايتها إلى نهايتها المأساوية، كمسرحية صغيرة حيث الأقدار تلعب بمصير شعب مخلص لحاكمه كما أطرت الكلمات أماكنها ومواقعها، وأحيت المشهد بأصواتها الدالة على الخطر الداهم.

إن الكلمات هي المؤطرة، تمد شبكة الإنسجام التام بين البطل وما يمثل القلعة. كل من الفارس وأسوار المدينة يرمي إلى الحماية والانتصار على العدو الخادع على الرغم من التفاوت في القوى بينهما. فالفارس يتعالى من بداية القصيدة إلى نهايتها إذ تسيج شخصيته الفذة خمس وحدات للقصيدة التي تجد صداها في خمس وحدات تمثل القلعة أما أسوار المدينة التي ييأس منها على عجزها في القيام بدورها تتدارك الفرصة لتقوم بمساعدة الفارس في الاعتلاء على المجزرة، كيف وقع ذلك؟ طبعاً، بالكلمات وبتوزيعها عبر القصيدة وبنائها النحوي، ما ينتظر من الفاعلين أن يحرس الفارس الأشخاص الذين هم في خطر المجزرة وأن تحرس الأسوار الأماكن المهددة بالهجوم.

إنها لخمسة مشاهد تمثل الأشخاص والأماكن. يحتل الفارس المركز فيها، ويتحلى بصفات تنمو تدريجياً عبرها.

إن الكلمات الدالة على المكان أكثر من الكلمات الدالة على الأشخاص في القصيدة كلها، ذكرت تسع وعشرين كلمة للمكان وثلاث وعشرين كلمة للأشخاص تتوزع الوحدات الخمس كالتالي :

<u>الوحدة الأولى :</u>	***<u>الأشياء الدالة على المكان :</u>***	***<u>الأشخاص</u>***
	أسوار المدينة (البيت الأول)	***فارس (البيت 9)***
	المقطع (البيت 8)	***حارس (البيت 11)***
	البرج (البيت 11)	
	فراغ البرج (البيت 14)	

الباب (البيت 15)

مشهد المدينة ليلاً، تسيجه عناصر الطبيعة التي تبعث المتلقي إلى التشاؤم والخوف [الدجي – سحابات – رياح – زداذ]، وتسيجه أصوات الرياح التي تلتوي بأصوات المنادي الإنسانية – إن العوامل الطبيعية وسيلة لتقديم المشهد الذي يمزج بين الصورة العابرة على المنظر العام أنى الأحداث سوف تجري وبين المؤثرات الصوتية القائمة على محاولة إخراج الرياح الواهنة. تتقاطع الأصوات كصدى للمدينة : [رزينه – مئذنه – واهنة – الآستانه – زمانه...]، لتخلق جرساً يوحد معنى الأبيات – فتعين ليونة النون والهاء حالة المدينة الهشة المهددة وتخبر عن السكون قبل الخطر المتمثل في الصورة الصوتية التي أنشأتها الهاء الساكنة المتولدة من كلمة المدينة، المعززة بالكسر الممدود من حيث الليونة والسكون بالكلمات [الحواري – المنادي...].

إن الخطر آتٍ والمدينة في حالة ضعف تحتاج إلى الفعل المضارع " يحْضِن " المتمتع بأبعادٍ صوتية دالة على الاطمئنان والدفء. تنهض عناصر القصيدة للحماية مثل ما قام الدجى باحتضان أسوار المدينة، فتترتب الأصوات والحروف ترتيباً لحماية صورة القصيدة كجنودها المجندة.

يخبر المشهد الأول عن دور أسوار المدينة التي ينتظر منها أن تحمي كلاًّ من المقطم والبرج وتملأ فراغ البرج والباب وأن تمهد الإطار اللائق ببطولة فارس ما، مجهول الهوية، يرمي إلى الحراسة والدفاع. فالنكرة تدل على هذا الدور وهي التي جعلت التي جعلت فارساً يساوي حارساً.إن الجناس الناقص في : فارس /حارس يدعم المعنى من حيث الحراسة، فالصفة المتعلقة بالفارس تختلط بصفة الحارس، لتكون وظيفتهما مشتركة وهي الحماية. هل يتميز الفارس عن الحارس ؟ هذا لا يهم وإنما الأهم هو أن الفارس يقوم بالحراسة مثلما يقوم البرج بالدفاع. فالعلاقة الصوتية التي ينشئها حرف الراء بين الكلمات [فارس / البرج / حارس]، تجمع الأماكن والأشخاص في مهمة واحدةٍ. تكرار الحرف " الراء " يزيد المنظر خطراً، إنها أصوات معلنة عنه. تخلق الأجراس المتواترة صورة قائمة مرعبة، كأن القوافي المثنية [سِرْ / رِسْ] تسيج القصيدة لتحمي المدينة.ينجر عن " الأسوار " في البيت الأول تكرار الراء في أواخر الأبيات : [الحواري – البكور – الكبير – السفر – دار – حمار...].

وبهذا الحرف تذكر كلمات يصل عددها إلى مائة وأربع وسبعين كلمة تتوزع من خلال القصيدة كلها وتعبر عن الخطر والمطر وكركرة الأسلحة وغلق أبواب القلعة على الضحايا...

هذه العوامل كلها تقدم المشهد بصفات الضعف الملتصقة بالمدينة التي تنتظر من يحتضنها ويحرسها مَنْ مِنْ الأسوار أو البشر يحميها يا ترى ؟

الوحدة الثانية :

الأمـــاكن	الأشخـــاص
أسوار المدينة (البيت 22)	الفارس (البيت 18)
القلعـــــة (البيـــت 38)	المنادى (البيت 27)
البـــــاب (البيـــت 48)	المنادى (البيت 47)
صحـــن الأزهر (البيـــت 69)	شحاذ يغني (البيت 66)
	أميـــن بك (البيت 71).

تظهر للعيان مقابلة في توزيع الوظائف : فالأسوار تحمي القلعة والباب وصـــحن الأزهـــر، والفارس يساعده صوت المنادي والشحاذ.

مازالت الأصوات في المشهد الثاني تشير إلى الخطر الداهم، وتمهد لتقديم سكون المشهد المنبئ عنه، متجسد في صورة سمعية، حاملة خبر الهجوم.

يفترض أن تكرار الميم الساكنة المتواجدة في الإسم العلم " المقطم "، يولد صوراً سوداء كلها دم وهم ووجه قائم مُتَجَهِّم. [مقطم – يتقدم – أقتم]. بهذه الصفات الحشوية ينتظر الملتقي حضور فارس يكون مستعداً لمجابهة خطر ما.

يعطي العلم " المقطم " وظيفة الحماية للأكمه بوجود ***صلاح الدين***، لو كانت الإشارة إلى المكان تاريخية فيولّد العلم صورة شعرية معززة بصفات القوة والاحتضان– من يقـــوم بفعـــل الاحتضان كما فعله من قبل ***صلا ح الدين*** ؟ إنه الفارس / الحارس الذي يصـــعد مـــن بـــاب القلعة حاملاً للباشا خبراً. فالمكان مقدس تتواتر فيه حركات الفارس لتنمو ثم تتلاشـــى فـــي حركة تصاعدية / انفتاحية – فالميم الساكنة وقف للحركة التصاعدية أثناء قطع السطر الشعري للبيتين السادس والسابع، فتغلق الشفتان كلما نطق بها، فيحبس النفس حبس المصقلة القاطعة التي لا تسمح بالرجعة ولا بالتردد. فالصوت قوي ومخيف ينجرُّ عنه كلامٌ حادٌّ، قاطع كالسكين.

تختم الصورة بتواتر حرف العطف " ثمّ " الواصل بين صورتين.ناشئتين مـــن حاســـة السمع، فالأولى حقيقة المعنى أما الثانية فمجازية، حرف العطف يرتب، مع نوع من التراخـــي، رنين الصوت والانفتاح له، فالباب في الواقع، لا يصوت كإنسان، إلاَّ أنه صوت بباب القلعـــة وبشدتهِ تسقط مظاهر الباب الهشة البالية كالآثار والماء والصدأ، لتتعلق الصورة بصفة الأسوار الواهية الضعيفة.

كيف يقرأ " ثم " في البيت الواحد والعشرين. ثمَّ أم ثُمَّ ؟ لعل الشاعر وصل الفقرتين " بـــثم " غير أن المعنى الواصل الحقيقي يتكون من ظرف مكان : ثَمَّ ليشر إلى الأمـــاكن الواهنـــة. إن

الخطأ تركيبي بحيث الواو حرف عطف يربط بين جملتين متشابهتين، لا يقال : " والدجى يخض أسوار المدينة / ثم يمتد " السكون " فالجملة الأولى اسمية أما الثانية ففعلية هذا الانزياح النحوي / التركيبي لا يخدم صورة شعرية جديدة.

يتشكل إنزياح تركيبي في البيت [46] من حيث خلخلة ترتيب الكلمات التي تثير صورة غضب الشيخ وتعزز محتوى النبأ. أن يردَّ الباب دليلاً على غضبه – إذ قيل، بالتركيب العادي، ويرد الباب وراءه في حقد، فتسقط الصورة الثانية للشيخ الغاضب الذي يجر غضبه وراءه كأنه يكبت شعوره ويكظمه. إنها صورة القوة المعاكسة لجريان الأحداث التاريخية الرسمية. إنها لصورة شعب غاضب مكبوت. تنم عنه العبارتان : « ***في جهنم*** !!.

ما لنا نحن وطوسن يا حمارْ ؟! ».

المنادى في العبارتين : ***يا أهل المدينة.***
يــا حمـــار.

إنه في الجملة الأولى معرف بالإضافة والثاني نكرة مقصودة مربوطة دلالياً بآهل المدينة التبع الذين يصدقون الخطابات الرسمية ويطبقونها حرفياً إلى الهلاك الأخير.

استعملت أفعالاً مضارعة بكثرة [يمتد – يحضن – تتلوى – يتلوى – يمضي – يمضي – يمد – يتوارى – يتمتم – يرد]، وأفعالٌ في صيغة الماضي [خرقتها – مازال – نفر]، يعلن الاستعمال عن منطلق نهضة حركية متمثلة في صوت المنادي، تنشأ الصورة الأولى من بين الصور الخمسة للفقرة وهي تسيج من 21 إلى 46.

تكرار الفعلين " تتلوى " في السطرين يجمعهما تركيبا. ويفرقهما : « ***تتلوى في تجاويف الحواري*** ».

« ***يتلوى في الحواري*** »

الجملتان فعليتان غير أنه في الثانية وقع حذف المضاف فكان حذفاً ضرورياً لربط المعنى بارتجاف صوت المنادي في الصمت.

يحدد زمن وقوع الأحداث تحديداً دقيقاً بحرفي التسويف " سوف " الذي يرتب مضي الجيش ويجعله في زمن قريب، أما " السين " فكأنه يؤجل مضي الناس، الحرفان مرتبطان بفعل واحد " مضى "، ولكن الفعل الأول أهم دلالة وأقوى من الثاني الذي يقوم به الناس.

في البيت 32، الصفة معرفة : والينا الكبير، يعزز التعريف عظمة الأمير ومكانته، غير أن التنكير في البيت 38 ركب كبير، يقصد لا محالة للاحتقار وعدم الاهتمام بالناس.

إذا عدت الجمل الفعلية والجمل الإسمية في مجموعة الأبيات المتراوحة من البيت 47 إلى البيت 70 فيتضح أن الجمل الفعلية تكثر لتحرك الصورة وتدخل حركيتها في الزمن الحاضر بإستعمال المضارع [ينداح – يتلاشى – يتلاشى – يعود – يمشي – يغني] أما الأفعال في صيغة الماضي فقليلة [مازالت – ضيعت – نام – استرخى].

عناقيد الجمل الفعلية نوع تجلّ لواقع مصّعد من 3 جمل فعلية في البداية إلى ثلاث جمل في النهاية، تطبيقا للإحصاء البسيط :

بيت 47
بيت 48 } ***3 جمل فعلية تليها 3 جمل اسمية.***
بيت 49

بيت 50
بيت 51 } ***هذه الجمل الاسمية تقطعها جملة فعلية متوحدة متبوعة بجملتين***
بيت 52

اسميتين بيت { 5 5 } وهما مقطوعتان بجملة فعلية تحتوي على فعلين [بيت 56] تتبعها 3 جمل اسمية:

بيت 57
بيت 58 } ***ثم جملتان إسميتان في البيت 60 مع فعل في وسطها.***
بيت 59

تنتهي الصورة في مجموعة فعليـة [62 – 63 – 64 – 65 – 66 – 67 – 68 – 69 – 70]، [بيت 69] ← جملة اسمية فيها فعل.

الجمل الفعلية دالة على حركة مزيفة تحاول أن تقاوم تلاشي الصوت وصورة الموت السائدة في هذه الأبيات، تتلاعب الحركات في رقصة مكوكية مضادة تحمل الأفعال شحنة سالبة كالتلاشي والضياع والاسترخاء والنوع مع حركة الانهزام وهجوم العدو.

[آه] في البيت 72 اسم فعل للتوجع بمعنى المضارع : أتوجع من عدم إفادة خالصة من فروسية وشهامة ونبل.

" ***الخيول العربية*** " [ب 126]، الصفة حشو دلالي مقصود ليبين أن المماليك المهزومين من الطبقة العالية، وكانت هواية الباشا أن يشتري الخيول العربيـــة لجودتهـــا وســـرعتها وثمنهـــا الباهض.

الوحدة الثالثة :

الأمـــــاكن	***الأشخــــــــاص***
أبواب المدينة (البيت 97)	***الفارس الشهم (البيت 72)***
الســـــوق (البيت 100)	***زعيق الحارس (البيت 89)***
الســـــوق (البيت 103)	***قالها السقا (البيت 99).***
المشربيات العتاق (البيت 106)	***درويش صبوح (البيت 101).***
القلعـــــــة (البيت 140)	***جوار حالمات (البيت 108).***
التل إلى القلعة (البيت 140)	***عالم يركب بغله (البيت 122***
فراغ البرج (البيت 142)	***جموع الناس (البيت 132).***
البــــاب (البيت 143)	***وأشار الناس (البيت 135).***
بـــاب قلعـــة (البيت 144)	

إن الكلمات في هذه الوحدة في انسجام تام وبأبواب المدينة. يوجد الفارس الشهم. أما ببـــاب القلعة فيوجد ذلك المُدَافع المعروف وهو ***أمين بك*** – إنّ العلم يحدد بالضبط دور الفارس الشـــهم الذي ينتظر منه عملاً سامياً يناسب شهرته ويعبر عنه البناء النحوي. فالفارس الشهم تحول إلى إنسان معين هو ***أمين بك.***

يعين المشهد التحولات إذ تحولت الأسوار في المشهد الثالث، إلى أبواب موصـــدة تصـــون أشياء القلعة التقليدية وتحمي سوقها ومشربياتها العتاق وتلها وفراغ برجها، إنها قلعة من نـــوع خاص تزيد من شهامة الفارس القادر على حماية كل من الحارس والسقا والدرويش الصـــبوح والجواري الحالمات والعالم الذي يركب بغله، وجموع الناس– كأن حرف السين يعلـــن علـــى رجوع الحياة العادية وانتهاء المأساة المتوقعة، فالحياة اليومية سارية مستمرة، يدل عليها التشابه الصوتي بين السقا والسوق. الأول يدل على الماء منبع الحياة والثاني على مكان حيوي.

البيت الأول مكرور في المشهد الثالث " ***والدجى يحضن أسوار المدينة*** " إن التكرار انقطاع يدل على استرجاع نفس الراوي / القائل، فالتكرار هنا خيط واصلٌ يربط الفقرة الأولى بالثالثة، إنه ترديد ضروري في سياق الصورة الشعرية. ودوره الآخر أن يغير مجرى الكلام كما يلعبه

الحاجز، غير أن البيت 87 يضيف معنىً جديداً وهو الاستمرارية قبل الزوال، حتى الشمس تشارك في هذا الفعل وهي تطرد الدجى بغية إزالة الجو الكئيب.

يقابل السطر الشعري "***يتلوى في الحواري***" المتعلق بصوت المنادي السطر الشعري "***يتوارى ويتمتم***" كلاهما صدى للمنادى : ***يا أهل المدينة*** .

يـا حمـار ؟!

إن المناظر في الصورة الثانية من الفقرة الثالثة مألوفة، غير أن الكلمات وضعتها في مستوى جديد من الوعي، تتراوح من البيت 47 إلى 97.

إن تلاشي الصدى يتماشى وموت المنظر البطيء بحيث تناقض صورة الذهول والخلاء والخوف والجوع صورة قصر المملوك الجميل.

كأن صورة القصر أتت لتنقذ صورة الضعف والموت الملطخة إنقاذا من الضياع والفناء غير أن خيول الإفرنج دنست أماكن مقدسة بالبول على رمز ديني علمي. تصف الصورة طغيان الغالب وجبروته الذي يسخر من رموز المغلوب.

تختم صورة الصوت المتلاشي بصورة ***جمال أمين بك***، ولكن، هل يكفي جماله ليغطي الهوان والاحتقار على الرغم من أنه روع الإفرنج في يوم واحد يمتد طولاً.

" آه " عبارة التوجع أمام خذلان الفارس الشهم النبيل. قد شكلت صورة ***أمـين بـك*** عندما انطلق كلامه الاعتدادي انطلاقا يحدد الصورة الثالثة، فتنداح كلها من الفعل : قال :

فاعل " قال " ضمير للغائب يتحول إلى الأنا الحاكم. فالعلاقة وطيدة بين الأنا وجماعة أنتم لتكون ثنائية دلالية :

أنـا ——— دمـي
منكـم ——— قمْحـكم

في البيتين [75 – 76] مقابلة دلالية رائعة إذا قسمناها كالتالي :

كالتالي : و / جراحى / قطرة / من جرحكم.
و / قراكم / موطني / إني غريب.

حرف عطف الجمع صلة مشتركة.

كأن الكلمتين الواردتين في صيغة المفرد تحتلان وسط الكلام بهذا التوسط وقع الانصهار التام ين الأنا وأنتم. كلاهما يتقاسمان الجرح والقرية والموطن والغربة.

لا تظهر في أول وهلة، العلاقة الدلالية الموجودة بين : من جرحكم / إني غريب، ولكن سبر المعنى يجلي علاقة وهي القاسم المشترك بين الأنا والأنتم في العذاب الوحيد عــذاب الجــرح والغربة، بالقطرة يغسل الجرح، وبالموطن تداوى الغربة خصوصاً إذا كان الموطن قرية.

ثم يعم السكوت، ويحل الفراغ محل القول، تملأُه أمور ثانوية كالنباح والزعيق وسقوط المياه ونباح بعيد، إنها أصوات ما قبل طلوع الشمس فتكون ضعيفة مشيرة إلى نهاية الهول، يبشر بها الماء و الخضرة في البيت : « ***في مياه البركة الخضراء يهوي*** » فالكلمات فيه ذات دلالة مائية يدعمها الفعل "***يموج***" الذي خرج عن معناه الحقيقي ليعلن عن حركة الجموع ويسلط الضوء على المدينة في الصباح. فتتعالى الأصوات كالدعاء "***يا كريم***" وهو صــوت ملائــم وطلــوع الشمس. إنه يفتح الصورة ويختمها، به تبتدئ وبه تنتهي، يلون الصورة بمسحة دينية فيها عبادة ووقار، وفيها ناس عاديون كالسقا.

لا ترجع الحياة صباحاً بالأصوات الدالة عليها فحسب وإنما بــالروائح العطــرة والبخــار. فصورة المدينة مريحة بالغيوم المتقدمة، وبحضور فتيات يضحكن ويمــزحن ومــن التركيــب التدريجي يتوقع تحول وتتعالى موسيقى بطيئة حزينة : كل لمحـــــه.

كل صيحـــــه.

وكل صيحه فرحَة.

سوف يقع تحول لا محالة، ولكن يجهل ما نوعه، إنه تحول الحياة بالحزن العريق فيــــــها: « ***خلفها حزن عريق*** » – ما هو أصل الحزن ؟ إنه لحزنٌ أتى من صوت بــوق يعلــن عَــنْ حضور عسكر الباشا وعن حضور الناس، ويفتح الطريق للجيش.

" ينسدُّ الطريق " [116 – 120]. تكرار السطر الشعري سياج دلالي لوجود الجيش فــي المدينة. تلعب الجملة دور الأسوار من حيث الحماية. والفعل كناية عن الجمهور الغفير الــذي يوسع طريقا لمرور الجيش ويغلقه بسرعة. فطريقة التصوير سنمائية بحتــة، تعطــي بعــض الإشارات التاريخية بحيث كلمة " الخليط " يزول غموضها بذكر الجنسيات المختلفة :

الأرناؤوط والصرب والأتراك، فالكناية تحدد عددهم : « ***ويثيرون الغبــار*** » تتولــد منهــا صورة جيش كبير صخب وهي تناقض صورة الضعف المتفرعة من توحــد « ***عــالم يركــب بغله*** »، كأنها مقابلة ضدية بين الجيش والإنسان، بين القوة والضعف للتعبير عن عالمين يسيران جنباً بجنبَ. كل يجر وراءه هويته وميزته. الصورة في الأبيات [122 إلى 125] منفصــلة، صغيرة، تكاد لا ترى، ولكنها معبرة عن ضعف المغلوب عند توجهه إلى القلعة متهادياً، كــأن

الصورة ما بين قوسين يؤجل ظهورها إلى الفقرة الرابعة. إنها لطريقة تطبق في السينما وتعتبر انقطاعاً يدخل في باب الانزياح الدلالة / التركيبي.

الصراع بين القوة والضعف جليٌّ حتى في تقاطع مسلكي الغالب والمغلوب، الواحد يثير الغبار والآخر يتهادى لا يحتوي الفعل فكرة الذل والخنوع وإنما ينداح منه تشكيل صورة المماليك الشائعة عنهم : كالوقار [ب 123]، فوق الخيول العربية، [ب 126]، [قد اشتهر الحاكم بميله إلى الخيول العربية، كان يشتري أجودها ويغدق الأموال الكثيرة لكسبها]، بالثياب الموصلية [ب 127] والفراء السيبرية [ب 128]، كلها إشارات إلى نبل المماليك، وكان البون كبيراً بينهم وبين ذلك الجيش الخليط.

يقدم المغلوب في صورة مشرفة بحيث إنه يتظاهر بأجمل مظهرو أشرفه. استطاع أن يتمكن من انفعالاته، ليغصب الابتسام ويداري الغضب. تنشأ لوحة كأنها اكليشي فتوغرا في تنبثق من أعين الناس إشارات التعجب. فاليتم هو القاسم المشترك بينهم وبين المماليك، فَهُمُ الرعية التي فقدت المسؤول عنها.

توجد علاقة دلالية بين الكلمات " تشير " (البيت 132)، ويا عين [البيت 133]، ووجه [البيت 135]، كان الفعل محركها الأساس، بحركة فوقية تتركز على العينين والوجه. جاء الفعل "***تشير*** " في صيغة المضارع معلناً على انطلاق القول ليجلب نظر المتلقي إلى الفوق محولاً الاهتمام بالعينين إلى الوجه بتحويل الصيغة إلى الماضي في البيتين : { تشير آه يا عي
أشار في وجه

فالحركة الفوقية تدريجية تحمل دلالة التهمة والشتم، فالحاكم المنهزم يطأطىء رأسه لأنه ما استطاع أن يستغل جماله (***وجه القمر***)، وأن ستفيد من درجته الإجتماعية [ذلك الشهم النبيل]، ولا من شجاعته [روع الافرنج في يوم طويل].

يتجلى الضعف في الصورة التي يقدمها البيت « ***وتهادى الركب للقلعة هونا*** »، بتكرار الصورة نفسها لتوثر في السامع وتجلب إهتمامه.

سمات الخيبة التي تتردد في [***هونا*** – ***هونا***] مشحونة الدلالة في الفعل تهادى كأنها صدى لقوى انهارت وتلاشت.

شاع عن القصيدة بأنها توظف طريقة سينمائية في الجمع بين الصور المرئية والسمعية وهي تتشابك في المقطع الأخير بعد انفتاح الباب بصوت شديد.

الأصوات في القصيدة كثيرة ودورها هو أن تجعل المشاهد حقيقة لا يعرف مثلا إذا كان الجرس الصوتي المتشابه { **قالها** (***البيت 73***)

قالها (*البيت 99*).

مجرد صدفة أو كان محاولة تسخير الحروف الممدودة لتركيب صورة شـــعرية موحيـــة – إن وظيفة الفعلين واحدة، إنها انتقالية / استمرارية في القول مع تغيير الفاعــل. تكــرار الأفعـــال بصيغة الغائب [قالها...] يحدد فضاء الحوار ويسيجه.

إن الأصوات كثيرة دالة على الجلبة، فالياء المكرورة تولد رنة تتماشى والرنّة المتولدة مـــن صيغة النداء [هيا – يا – مدينة] أي إختلاط الأصـــوات البشـــرية المتعاليـــة مـــن المدينـــة المحصورة، كما تتماوج الأصوات في البيتين [74 – 75] مع صوت [كم] في آخر سطـــر [74] كصدى للجرس الناشئ من الميم والكاف : [منكم – دمى – قمحكم – جرحكم – قراكم – موطني].

يسخر جرس الكلمة " مدينة " الأجراس الأخرى ويوزعها مثنية ويسيجها في آن واحـــد [ب– 73 – 87].

74 – قمحكم	***78 – معـــي***	***83 – هنا***	***76 – غريب***	***81 – الجموع.***
75 – جرحكم	***79 – مترع***	***85 – بنا***	***77 – خصيب***	***82 – الدموع***

تتواتر الآهات دالة إما على التوجع وإما على الضجر " أوه " يخرج هذا الصوت الثائر مـــن فم ممثل الطبقة الكادحة التي ملت من الخطب الجوفاء حيث الحكام يستعطفون الجموع بكلماتهم الفارغة.

كل هذه الكلمات الحلوة خادعة تعكر صفو المنظر : ***لمحة / صيحه / فرحه***، كلها جنـــاس ناقص يغري بقدر ما بمثابة الغشاء الملقي على الواقع الحزين ليغطيه. قد يعلن عـــن الواقـــع المر في السطر الشعري : « ***خلفها حزن عريق*** ».

ما يلاحظ أن أجراساً توظف كسياج للصورة أو الصور وعلى ســـبيل المثـــال، فالصـــورة المحصورة بين الأبيات 98 والأبيات 105، يفتحها الجرس ويغلقها الصوت [ــِيم] الذي يتسلح بمدلول الحماية والرزق المضمون في باطن الدعاء كأنه بلسم يزيد من قدسية الصورة، يتفرع من الجرس [ــِيم] : قديم – الحكيم – ويؤطر الأجراس [ــُوح – ــِيح] [ــرَه – ــرَهْ].

يمكن أن تقدم نفس العلاقة في الفقرة الموالية التي تتراوح من البيت [106 إلى 120].

أواخر الأليات في هذه المجموعة تتجاوب معًا، مثنى : [ــيط – وُوط / لَهُ – لَهْ / – ــَارْ]، أو مثلث : [ــَاتْ – ــَاتْ – ــَاتْ / حَهْ – حَهْ – حَهْ]، أو سداس : [ــَاق – ــَاق / ــِيق – ــِيق– سِيق / سُوق]. إن العدد ستة يمنح الجرس قوة وشدة في المعنـــى وينشـــيء موســـيقى

بتناسب الحركات الممدودة قبل القاف :[***سَـاق يصون سَـات ، ئيق يدافع عن ئيط وؤوق عــن ؤوط***] بانسجام تام. يبقى الجرس **[ساد]** متواحداً غير أنه يمكن أن يضم تحت جناح ***سَـاق بقرب سَـات*** – فهكذا نجا من التوحد وانضمَّ إلى ما يقرب منه صوتيا.

إنّ الكلمات الدالة على السمعي والمرئي متكافئة العدد، فالسمعية منها توظف لإثارة الجلبــة والصخب :[***صوت – بوق – رنت – صيحة – صوت شديد – يثيــرون الصــدى – صــوت الجموع – اطلقوا – أطلقوا – وزغردات مستريبه – حمحمات وصــهيل – ينطــق الشــرر – الصخب***]، كلها أدوات لإثارة الصوت.

أما الكلمات الدالة على المرئي فترسم مشهد المأساة الرهيب الأخير: [***آثار – دماء – صدا – أبراج رهيبة – الباب يرتد – النار تهوى كالخيوط – كالمطر – أبراج رهيبة – يهوي كالحجر – رصاص – كالمطر – أيدي أخطبوط – خر حصان – ملقياً يده فوق الدماء***].

الوحدة الرابعة :

الأمـــاكن	***الأشخـــاص***
بين أسوار وأبراج (البيت 148)	***أمين بل (البيت 135)***
القلعة (البيت 149)	***المماليك (البيت 146)***
الباب (البيت 150)	***قائد جند الأرناؤوط (البيت 154)***
خلف الباب (البيت 152)	***وجنود الأرناؤوط (البيت 162).***

قد وقع الحصار في المشهد الرابع بالخدعة. بينما وجد الجنود أنفسهم محاصرين بين أسوار وأبراج عاجزة للدفاع عن القلعة وبابها وما كان خلف بابها، إن الكلمتين صيغتهما الجمع الــذي يدل على الضعف.

إن العناصر الدالة على المكان قليلة إنها مجرد أسوار وأبراج وقلعة وباب، أمــا العناصــر البشرية فمتكافئة القوى من حيث العتاد. قد يواجه ***أمين بك*** والمماليك القائد ***الأرناؤوطي*** وجنوده.

في هذا المشهد تتشابك الأصوات ويتغير الروي، مثيره أصواتا وضجيجاً وصــورة تقــدم النهاية أو حل العقدة، كأن الأصوات أتت مثنى لتعبر عن مقابلة القائدين وجيشهما.

البيت 139 – ـُونا ، البيت 140 – ـُونا } ـدَمْ

ب 142 – ـَـهْ ، ب 144 – ـَـهْ

ب – 148 ـبَة ، ب – 149– ـبة

بيت 167– ، 168 – ألَـمْ

بـ 153 – اطلقــوا ، بـ 155 – اطلقــوا

ب 158 – مستريبهْ ، ب 158 – رهيبــه.

تنطلق من الصاد أصوات غليظة معلنة عن الألم والتوجع : ***صوت بوق – صيحه – صوت شديد – يثيرون الصدى*** – كأن نبر الصاد يردد صوت البوق الدال على الانحسار والهزيمة.

ترجع الصورة الأولى التي قدمت القصيدة كأنها ختام لمشهد الانهزام. يُسْدَلُ الستار على معركة يعرف مسبقا من هو المنهزم.

<u>الوحدة الخامسة</u> :

<u>الأماكن</u>	***<u>الأشخاص</u>***
بين أسوار وأبراج (البيت 159)	***أمين بك (البيت 180).***
الجدران (البيت 167)	***الفارس / عقاب (البيت 191)***
يعتلي السور (البيت 187)	***أمين بك (البيت 199)***
على ظهر التلال (البيت 200)	***الناس (البيت 200)***
على ظهر التلال (البيت 200)	
يهبط القلعة (البيت 203).	

في المشهد الخامس، ***أمين بك*** / الفارس يجد نفسه وحده أمام الناس القتلى، إن ***أمين بك*** / الفارس وحيد إذ تخلت عنه العناصر المكانية التي كانت قادرة على مساعدته، لم تقم كلها بدورها وتخلت عنه لانتشار الضعف فيها. قد مسَّ الانهزام كل من الأسوار والأبراج والتلال والقلعة. ففعله الأخير هو أن يكون أعلى من السور. فاستطاع بهذا الاعتلاء أن يتحلى بنوع من الفعل البطولي قبل أن يهبط القلعة في صورة الانتحار المأساوية قاصداً الموت المشرف في حركة صعودية على الرغم من أن صوتاً أخيراً يريد أن يعلن عن نجاحه " ***قد نجا منهم أمين بك يا رجال*** ". فالحركة الصعودية شرفته أما الهبوطية فغير دالة على الذل والخذلان وإنما على حزن قد إعترى حصاناً فقد سيده – إن الهبوط سقطة مرشوشة بالدم حيث الصورة متقاطعة العناصر السمعية والمرئية ليردَّ التشبيه توضيح المعنيين :

[***يهوي كالحجر – رصاص كالمطر – يهوي كالحجر***].

الكلام تقودها أفعال في صيغها مختلفة من أمر [أطلقوا] إلى نهي [لا تفكر]، إلى صيغة الماضي المثبتة بقد [قد مضيتم] فيشكل بشكل المخاطبة موظفا مقاطع حوارية مبتورة بفعل القتل والألم – إن صيغ الخطاب مختلفة كالأمر المكرور : اطلقوا – اطلقوا.

وتكرار التعبير عن الحسرة : "***آه يا نذل لقد خنت*** ".

" ***آه يا نذل*** "

غير أن هذا التكرار مختزل يدل على فراغ وَسكون. أي على انزياح دلالي.

مازالت الأصوات في المشهد الأخير تتشابك بتغير الروي، تشير إلى معاني الإنهزام وتجمع كالتالي :

مثني: البيت 170 – ـيُول / البيت 171 – ـيِيل } ب 194 – ـَابْ / ب 195 – ـَابْ } 201 – ـيِنْ / 204 – ـيِنْ } 154 : هناك / 182 : هناك

مثلث: 145 – صدأ / 146 – خطى / 147 – صدى } 173 – ـَبْ / 175 – ـَبْ / 191 – ـَبْ } 188 – ـَالْ. / 199 – ـَالْ. / 200 – ـَالْ.

رباع: 180 – ـُهْ / 186 – ـهْ / 192 – ـَهْ / 193 – ـَرْ } 154 – الأرناؤوط. / 156 – خيـوط. / 162 – الأرناؤوط. / 194 – أخطبوط.

خماس: 157 – ـَرْ / 160 – ـَرْ / 161 – ـَرْ / 169 – ـَرْ / 172 – ـَرْ } 165 – حصان. / 179 – جبـان. / 188 – حصان. / 189 – حنـان. / 191 – حصان.

ثمان: 143 – شـديـد. / 163 – بعيـد. / 181 – يفيـد. / 182 – مجيـد .

تختم أجراس الفقرة الأخيرة بصوت ـيِنْ وهو صدى للسطر الأول من القصيدة [للمحتلفين]

يستنتج من أن القصيدة وظفت القص. يشكَل الشيخ مثلاً في المشهد الثاني شيخاً متوارياً ومتمتماً بكلمات مختصرة وموجزة غير أنها معبرة عما سكت عنه : **في جهنم**

مالنا نحن وطوسن يا حمار!

يقع القصر أيضا في السطر الشعري " ويرد الباب في حقد وراءه " ســطر يقطــع صــوت الرفض والثورة.

القص الثاني يأتي على لسان بائع أثواب قديمة، ضجر من الخطابات الرسمية بكلام متقطع : هيا بنا !

... أوه ... لا كانت تعود !

بحذف اسم كان بقي فراغٌ دالٌ على القص ... ما هي ؟ الحرب ؟ الكلمة الضــائعة ؟ أيــام الحزن؟...

يحمل القص الثالث في طياته صوت المعارضة على لسان الجموع القائلين : « ***مالهم فــي الأمر شيء مثلنا!*** » هنا تسكن الفجوة بين الحاكم والمحكوم.

القص الرابع كلامٌ ضمني، يختفي في المعنى الباطن في الأسطر الثلاثة :

ب 136 – ذلك الوجه القمر.

ب 137 – ذلك الشهم النبيل.

ب 138 – روع الافرنج في يوم طويل.

السؤال المطروح على مضمون القصيدة وهدفها هو: هل يمكن أن تعتبر القصــيدة توجيهــاً شكليا جديداً عند ***حجازي*** الذي يقول : « واتجه إلى ما يمكن أن يسمى بالموضوع لأختبر قدرتي على التحرر من عالمي القديم الضبابي، وعلى الاندماج في عالم غريب، فكتبت " ***مذبحة القلعة***"[1]

- ***حلم ليلة فارغة*** (من ص **171** إلى **176**. نوفمبر **1957**)

يرجع تاريخ القصيدة " ***حلم ليلة فارقة*** " نوفمبر 1957 إلى تشرين الثاني، إنّ أبياتها تتراوح من الصفحة 171 إلى 176 عددُ أبياتها 65 بيتاً. تلفت شبكتها الدلالية إلى الفراغ الذي تعيرُ عنه الصفة " فارغة " الموجودة في العنوان، مفتاحاً دلالياً تتداح منه معاني. إنها حشو يثير تساؤلات عن صحة الحلم، لعله قد يحدث في النوم أو في اليقظة.

إنها صفة جلية الارتباط بمــدلولات متواشجــة في القصيدة يشرحهــا البيت بالجملة المنفية " ***لا تشبه الليالي الفائتة*** " إنها ليلة من النوع الخاص.

---

[1] – حجازي، عن تجربتي الشعرية، آداب، مارس، العدد 3 ، السنة 14، 1966، ص 7.

تبين، بفضل الحشو، أن العنوان يشكل وظيفة مرجعية تركز الموضوع، قد انتظم الحشو في حقل دلالي موحد جعل الليلة فريدة في طبعها، اخترقت المعتاد والرتابة والنمط.

زمن الحلم يحدده تكرار كلمة " دليل" قد تتواتر ثلاث مرات عند استهلال القصيدة:

ليلتنا جــديــدة.
الليــالــي الفائتة.
ليلتنا واسعة مضية.

فتحت القصيدة، بهذا الاستهلال، بناءها وعينت نوع الاتصال الليلة، هنا، كلمة مؤنثة، معرفة بألف ولام، فأتت في صيغة الجمع، ثم معرفة بالإضافة إلى ضمير الجمع، إذن، الليلة / الأنثى كسبٌ مشتركٌ ضمن ذاكرة الجماعة التي ترشد بجدتها وسعتها وإضائتها.

رصد البنية النحوية للعنوان يحقق وظيفته الإيحائية، إنه ناقص نحوياً، إذ يستحيل أن يعتبر جملة إسمية ولا جملة فعلية. يتلاءم نقصها والحلم الذي يكسب سلطته في إعادة بنـــاء الواقـــع. الحلم يولي القصيدة صبغةً رومانسية حلمية بفضاء إنتاجها الخاص بها. " إنها قصيدة تســتبقي ميراث الشعراء الرومانسين، أمثال ***إبراهيم ناجي*** و***علي محمود طه*** و***محمود حسن إســماعيل*** الذين تأثر بهم ***حجازي***" [(1)]

إن العلاقات متواشجة بين فضائين في القصيدة : فضاء داخلي وفضاء خارجي. يتحركـــان حركة مكوكية متواصلة. " فالمقاعد الصامتة " معبرة عن الفراغ في الفضاء الداخلي، منتجـــة لمعاني متعددة كالفراغ والإنتظار والهجران. أما الجدران والنجمة والريح، كلمات دالـــة عـــن الفضاء الخارجي الذي ينتج معاني الإطار الثابت المعرقل للإبداع ضمن تحولات الأنا / نحن / والطائر.

يشكل الفضاءان حواراً يتمثل في الصوت الخارجي للـــذات الكاتبـــة، فيعارضـــه صـــوت مهموس، غير مسموع وهو كأنه صدى لصوت الذات الكاتبة الباحثة عن حلمها المنشود.

يدعو الحوار، داخلياً كان أو مباشراً، إلى الاتصال والربط بين الأنا / والآخر / والآخـــرين، إنه شكل حواري ممتزج " بالنزعة القصصية والمسرحية، حيث تتداخل الأصـــوات، وتتنـــاثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوص تضيف زخماً للتشـــكيل الـــدرامي [(2)] ". المكـــان المألوف عند حجازي مسيج بجدران دلالية. يحدد انطلاق الذات الكاتبـــة المتـــأثرة بـــالحواس.

---

[1]- جابر عصفور، قصيدة المشروع القومي، ملف خاص، فصول، 1996 ص 245.

2 –رجاء عيد؛ الأداء الفني و القصيدة الجديدة؛ مجل فصول ؛ المجلد السابع 1987 ص50 الى 64

[3] – انظر الصفحة 324 من البحث حيث حلل انزياح "جدران".

القصيدة كلها تعيش بالحواس جالبة الأذن [الصمت – شهقة الزهور]، مغرية النظر [واسعة – مضيئة]، جارة الشم [لريح صيف]، متيرة الحدس [أحسّ أن زائراً ما].

إذا كانت الحواس غير قائمة بوظيفتها التوصيلية / التواصلية فإن الذات الكاتبة تغادر المكان مانع الاختراع والإبداع، فالجدران [3] رمز للحاجز الذي يقف أمام المبدع الذي يخلق عالماً بنجمة تدور وريح صيف ملقحة.

بالمغادرة وقعت الحركة الأولى للقصيدة ألا وهي استجماع كل الوسائل الخلاقة في الزمن الحاضر، لأن الجار والمجرور في العبارة " ***بالأمس*** " يقوم بالانتقال إلى الحركة الثانية الماضوية. لحظة الاختراع وقعت بالأمس على شكل طائر. نتقدم مباشرة نحو الحفل الكامل للكلمات المتعلقة به : طائر الغرام، ثم ذكر تفاصيله : جناحه أخضر، إنّ تكرار هذه الجملة يستشعر القارئ الطراوة والاخضرار.

صفتا الجناح كلاهما من الاخضرار والبلل ترميان إلى كسر الحلم وربطه بالواقع، عندئذ ينطلق الصوت الداخلي مرة أخرى معترضاً على هذا التمادي في تأكيد الرؤية الأولى بإضافة عنصر جديد.

أليس حقا ما أقول ؟ : تختفي في مكنونها دلالة السامع المعترض، فالذات الكاتبة تزعم زيارة طائر الغرام، فالسامع يرفض هذا الخبر، غير ممكن أن يكون الطائر أخضر اللون وكأن المتلقي ينفي اللون المستحيل وجوده. ينشئ تكرار الاستفهام حواراً داخلياً يكسب الموقف قيمة مؤثرة، كأن السامع وهو الرافض المحتمل يقلق الذات الكاتبة التي أخذت تتساءل هذا السؤال الاستنكاري، وبالتالي الذات الكاتبة خاطئة لم تتقن زخرفة الألوان، عندئذ تعود لتؤكد صدق الرؤية بنفس الجملة : جناحه أخضر.

بفضل التكرار تتحلى الفقرة بصبغة ضبابية، لولاهُ لما استقام الكلام، إذا حذف التكرار فتنتقل الفقرة إلى حالة التسطيح والاستواء، إنه تكرار يخلخل الاتجاه الموحد المعتاد في بعض القصائد الحديثة.

" ***الهنــا*** " هو مكان جثوم الطائر وتوقفه، إنه بداية التوقف ونهايته، به يمر الطائر ليحط على غصن ميال نحو الجماعة، نحو جيل الشاعر.

إن ترتيب الكلمات ذو أهمية في توطيد المعنى الشعري وإثارة الصورة الرمزية. إذا جمعنا بين العبارات :

هنا وقف.
حتى وقف.
هنا على الغصن.

فينجرُّ عنه معنى مكثف :

" ***هنا وقف حتى وقف هنا على الغصن*** "

الكلمات كلها دالة على الغاية المحصل عليها، والحرف " حتى " يوضح ذلك ويدعمه.

من حيث المستوى الصوتي، تتجلى في الأبيات التي تتراوح من 22 إلى 25 أن الحرفين "س " و " ص " يمثلان حقا ذلك السر الذي يسلمه الطائر " للأنا "، المتجسد في الكلمات الأتية: ***أنسام – استرجع – السِرُّ– إسراره – صوت – سره – سامعه– السعيد*** كأن السر مكنون في صوت تسترجعه أنسام لتجعل السامع سعيداً بالتناوس بين الحروف ذات الصوت " س".الصوت محرك أساس في العبارة "***قال بصوت***" التي تمنح الطائر قدرةً على القول بصوت إنساني مثير. يقع بغتة التباسٌ بين الطائر والإنسان الشاعر حتى يصيرا واحداً، على الرغم من أنَّ الفعل الماضي يلغي وجود الطائر المختلط بالنفس الكاتبة الحائرة الباحثة عن السر، بإثارة حوار بينهما وبين الطائر وهو حامل السرّ لا محالة. إنه جامع بين القول وجوابه : انجلى السر الآتي من صبية، وهي سيدة، غير أنّ الحاجز قائم بينها وبين الآخرين إذ يحميها الجدار فيحول دونها كما حال من قبل دون الليلة والنجمة الدائرة.إن الجدار حاجز بينها وبين جامعي الثمار المرهقين الذين "***يهوون في ظل الجدار*** "، حولهم التعب ظلاً للظل ذاته.

القول جرحٌ يخرق فراغ الليلة وتوحد " الأنا " التائق إلى الاتصال، فالقول وسيلة الربط بين الأنا والآخر، أما الكلام فهو خاصٌ، إذ يحتفظ به [عندي كلام لك]، وهو عكس القول إذ هو السر عينه لا يصل إليه إلا المحظوظون السعداء. الوظيفة الطلبية تغيرت : ليقع التركيز على القول والقائل معاً، فيشير القول إلى عالم القائل– المخاطب أكثر من إشارته إلى المخاطب نفسه.ولقرابة الفعلين في الجملة : قلت / تكلم، دلالة مقصودة إذ بالقول يقفز الأنا قفزة تحمله إلى ميدان سري خفي، ميدان الكلمة والكلام. يشعر" الأنا " بالتوحد والانفراد بجنب الكتب ولو كانت وظيفة الكتب الحاملة الكلمة والكلام أن تؤنس من قاربها.زمن القصيدة ممتد على خط واصل بين الآن والأمس والغد، فالآن زمن الليلة الفارغة، والأمس زمن الطائر، أما الغد فزمن الصبر والانتظار.

إن الفقرة الأولى على الرغم من طولها تحتوي على ثلاث حركات تتموج بين هذه الأزمنة التي تسيج الليلة الفارغة وتجبر طائر الغرام على الزيارة، و" الأنا " على الانتظار.

تستجمع الفقرة الثانية كل الوسائل التعبيرية حتى تبدو وكأنها تكرار للصمت وللطائر الأخضر والغصن الميال والنجمة الدائرة. إن الجامع بين هذه العناصر هو تأخير الأفعال كلها: [لم يطل – طار – يميل – ولا اختفى – تدور]، توشك أن تتلاشى وتزول قبل التحول والرحلة،

وتماهي " الأنا " في الطبيعة. يزيد التصغير [شجيرة] في فقدان " الأنا " ثقته بالقــدرة علـــى الانطلاق والإبداع، إنه شاعر صغير بين الجماعة "***كأنني شجيرة من الشجر***" يجد نفسه وريقة في مهب الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت تساهم الصورة على تحول " الأنا " إلى عنصر مـــن الطبيعة وجزء من الكل بحيث تفك الأسرار بفضل الماء، ماء الأمطار الذي يحل الأسرار، فبعد التمكن من الأسرار اجتاز مرحلة الضعف والانتظار في عهد الطفولة.

الفقرة الأخيرة صدى لبداية الفقرة الأولى بتكرار البيت " أيتها المقاعد الصامتة ". تعبر الجملة عن الثابت، والاستمرارية في الصمت : " مازالت صامتة ". فيقابلها الأمر المحول والحافز تحركي، تكاد الصورة تكون جامدة، فيرد لها الحياة، ولكن الصمت سائد ترمز إليه كل العبارات : الكتب، التل القاحل بلا زهور، كومة من السطور، ليلٌ ميتٌ... إنها عناصر تشرح كلها العنوان شرحاً جيداً.يتصاعد الخيط الواصل إلى صفة "***فارغة*** " بحيث الكلمة المجردة من الشعور تفرغ الليلة من دلالتها، وعلى الرغم من الجمود تقطع هذه الليلة الفارغة شوطاً بفضل الكتب التي تحسم الزمان وتقضي عليه.لو قال الشاعر : عندما ننام تأتي الطيور، لكان كلامًا عادياً يفهم منه بسهولة أنَّ الطيور تسكن الحلم، وإنما قال، " وعندما نملها ". كأن هذه الكتب ترضى بردود فعل " ***الأنا*** " الرافض الضجر والملل اللذين ينقلانه إلى حلم تهمس فيه الطيور منبئة بالغد القريب. فحوى الحلم فتاة عابرة، أراد الاتصال بها بسرعة، يمر على مثواها عشية وضحاها مرور الأمل في الوصول إلى ضالته، إلا أن النهاية تبوَّأتْ بوقف المرور وقطع الأمل.

لكن صبحاً ينقضي، ويقبل المساء.
ولا نـــــــدى.
ولا لقاء !

يستنتج من هذه الدراسة أن العنوان هو مركز القصيدة كلها. تفرع من الصفة السالبـــــــة [فارغة] عناقيد من دلالات صورت الحلم صورة كاحلة متشائمة على الرغم مـــن محاولـــة إحيائها بالحوار الخيالي أو الحوار الحقيقي.

قد استعمل " ***الأنا*** " ***الحوار*** " ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزمـــه أو شـــعوره بالاستلاب فينكفئ على شجنه الداخلي... ومن هنا تكون " المناجاة الذاتية " اللغة الممكنة حـــين تصل الأزمة إلى ذَروتهَا، وواضح مدى الإفادة من تكنيات الأداء المسرحي... حـــين يصـــبح البطل في حالة سديمية فيما يشبه تعاطفاً حاداً بين ذاته وذوات الآخرين. لـــذا يفقـــد التوصـــيل اللغوي نسقه المألوف، لأن اللغة تتجه إلى الداخل، وتفرز أصواتها في الخارج أصـــداء هـــذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها. وماأكثرنماذج ذلك المنحني الأدائي في القصيدة الجديدة " (1)

خلق الحوار صوراً مخصبة " في أطر الإحساس بالاستلاب والاغتراب والإدانة الذاتية والجماعية، حيث تتمكن القصيدة من تمثل مختلف الدلالات والإيحاءات والإشارات وصب ذلك كله داخل الحادثة المعاصرة، عن طريق التشابك والتداخل الذي يخلقه التشكيل اللغوي والتركيب البنائي... وبهذا التشكيل يتخلق البناء العضوي للقصيدة الجديدة. "[2] غير أن هذه القصيدة لا تخلق انكساراً في بنيتها ولا تمثل قصيدة المشروع القومي المحافظة على يقينها ومركزها.

1- رجاء العيد "الأداء الفني و القصيدة الجديدة "فصول المجلد السابع 1987 ص50 -64

2- نفس المرجع ص 52

- ***بغداد والموت*** (من الصفحة 180 إلى 187-نوفمبر 1958)

المقدمة:

يستخدم الشاعر ظروفاً سياسية تنشا منها صورة شعرية قاتمة كئيبة مع أنّ دلالات الموت تقلُّ، أما دلالات اللاموت فتكثر بالبحث والسؤال والرغبة في الحركة.

ينقم الشاعر على بغداد المدينة الباكية، التي لا ترى أغلال العبودية، الراسخة فيها " أو تمارس مع أهلها الظلم والاستعباد، شأنه شأن جل الشعراء آنذاك من بينهم ***السياب والبياتي***[1].

يحاول الشاعر أن يجعل بغداد قبل الثورة العراقية رمزاً للأوضاع السياسية " وليست كآبة بغداد عندئذ إلاَّ انعكاساً لكآبة الحياة العامة "[2]

إن أحداثاً حاسمة ملأت حياة المدينة بالحركة التي قلبت الأوضاع والمفاهيم. إن موضوع المدينة شغل بال الشعراء المعاصرين والنقاد، وصار من الأغراض التي تطبع قصائدهم بطابع يقال أنه حداثة. كأن الحلم فجٌّ. فالحداثة هي طريقة التعبير عن الميدنة بوسائل تصويرية مبدعة، وليس موضوع في حد ذاته يعينُ. لعل القصائد تكثر من الكلام عن المدينة وهذا يسميها حتماً بسمة الحداثة مدلول الحداثة. صحيح أن المدينة حديثة العهد في البلدان العربية التي فوجئت بأسلوب السرعة في الحياة، فانفعل الشعراء المنحدرون من الريف وسئموا من كثرة الانقلاب التي تنفي حياتهم الأولى. كيفية التعبير عن ألم الإصطدام هو الذي يعلن عن حداثة القصيدة أو خروجها عن الصفة.

فكثيراً ما يستخدم الشاعر اللون الأسود بتكرار بعض الكلمات المتواترة عبر قصائده : [وجه المساء – سوداء أحرف الرماد – سود الوجه]، لو استطعنا لجعلناها تحت مجهر العالم النفساني.

المستوى الدلالي :

إن صيغة الغائب الموحدة " هو " تنشطر إلى مدلولين لتحرك بداية القصيدة في ضبابية تامة تحركاً غامضا يسير بين الشاعر الممثل بضمير الغائب وبين الآخر الميت المذكور بضمير الغائب.

إن الضمير الموحد " هو " سيجر معه الدلالتين الملتبستين من خلال القصيدة كلها. إنها تكشف تدريجياً انشطاراً " هو " بموجب حادث تاريخي، وبمحاكاة الواقع.

إنها تعتمد صيغة الوصف بالأسلوب الخبري التقريري برغبة في الاتصال للإثبات أن " هو " الشاعر كان شاهداً عندما قتل " هو" الشهيد ". فالإطار التصويري قائم على التلاحم بين الاثنين.

كأنها تنوي سرد قصة ولكن الأبيات تقف أمامها عرض الحائط لتتجاوز القصة وتبدع صوراً يكن جمالها في العبارة الحزينة الذابحة المحيية المخيفة.

من العنوان منبعث الخوف في انشطار الإسمين المعرفين : بغداد بالعلمية، والموت بالألف واللام، كأن الواحد يجذب الآخر نحوه كما تتنازع حركتي الحياة واللاحياة، يشدهما واو العطف في مسارهما الدلالي.

قيلت القصيدة في سبتمبر 1958، ومن عادة الشاعر أن يؤرخ قصائده وأن يجعل لها عنواناً وأن يقسم قصيدته إلى مقاطع، وهنا تعد تسع فقرات. لو اتبع ترتيب الفقرات لغير العنوان وقيل : الموت وبغداد. تتفرع الفقرة الأولى من مدلول الموت ثم تليها الفقرة الثانية المتعلقة ببغداد. ولكن الحذف وقع ليقرب بين الدالين وتجعلهما ملتصقين.

لا يميز بين " هو " رقم 1، وهو " هو " رقم 2. هو في الحقيقة إنسان ذو وجهين : ميت وغير ميت. فتنشأ الجدلية الضدية بين بغداد والموت، بين الحياة واللاحياة.

تثبت في القصيدة النزعة الجدالية بين عنصر الاستقرار وعنصر الحركة أي بين الاسم والفعل. الحرب بينهما سجال غير أن الاسم ينتصر ويحتل الصدارة ليلائم الجو الوصفي السائد في القصيدة.

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 348.

2- المرجع السابق.

إن إحصاء الأسماء، والأفعال يعين القراءة، فلا تكون عملية سكونية سلبية مغلقة بل فعالة. عد 210 إسم مقابل 123 فعل منها 19 فعلاً منفياً بلا أولم.

أفضى الإحصاء إلى إبراز فنيات الأفعال وفق معايير الحركة الصعودية والنُّكُوصِية، تتعامل مع النص لتفرض الحركة كفعل حياتي منقذ.

تقل الأفعال الحسية [6 أفعال] الدالة على الحزن، وإنما تكثر الأفعال الفاعلة سلبياً أو إيجابياً. يَتجلى ذلك من خلال الفعل الأول " يذبح " من البيت الأول ومن خلال " فادفنوه " الذي يقفل القصيدة. ذبح / دفن : هما فتح المسار الخيطي للقصيدة وختمه. إنهما يكفنان بغداد بمجموعة من أفعال دالة على إرادة القتل والإغتيال، تسير حركتهما سيراً مكوكياً يتراوح بين الانفصال بالموت والاتصال بالغناء، فيدلفان بالقارئ إلى جوهر الموضوع وهو رفض الموت.

تستدرج الأفعال إلى سجلات الموت والقتل، ملغية الميل نحو الآخر : [***يذبح – يموت – لا تبوح – لا تستريح – ينفذ – أفسد – لا ينال – لا ترحم – لم يدعها– لم يصل – أن توارى – تموت – ينتهي – لم يسكن – يعاكس – يقطع – يدفنون – أن يموت– لا ترجعوا – اخرجوا– فادفنوه***] كلها دعاء إلى الموت بالإفساد والتوارى، والمعاكسة والقطع والخروج وعدم الرجوع والدفن – إنها أفعال سالبة.

أما الأفعال المقربة بالاتصال فغايتها العيش والحياة، إنها أفعال مشحونة بطاقة التحويل والميل إلى الآخر بالعطاء والبذر: [***لم يمت – لم يزل – يبحث سمعه – يسأل] [تمشي – عاش – أغني – أحلم – عاد – تأتي – مشى – تبذر –أن تسير – يبدأ – منح – يحيا – أعط – استباحوا – يخطب – يجمع – أنبتت – تزاحم – لا تتركوه – يا صلاح***].

تتوارد أفعال النفي والأمر والنهي بشكل يتسرب في الإطار العام للأفعال الموحية فعلا إيجابياً.

إن سجلي الموضوعات السالبة والموجبة يتقاطعان الواحد في حركة هبوطية تتوجه نحو مدلول الموت، والآخر في حركة تصاعدية رغبة في العيش. والصيغتان تكسبان المعنى بعداً – ومثال ذلك الأبيات التالية :

بيت 87 – لا تتركوه !

بيت 88 – لا تتركوه !

بيت 90 – سدواعيون التي أغلقها دون الصباح.

بيت 91 – شلوا يمينه التي كم حضرت حمر الجراح.

بيت 98 – ظل تعافه الطيور، فادفنوه !

صيغة النهي ضعيفة جداً، لما سيقع من موت داهم تفرضه أفعال دالة على عمليـــة الـــدفن : ***سدوا – أغلقها – شلوا – فادفنوه.***

نستخرج : [***سد حفرة – أغلق قبراً – شل اليد العاملة – حفر قبراً – ادفنوه***]. إنها معاني باطنة تفهم من وراء صيغ الأمر والنهي.

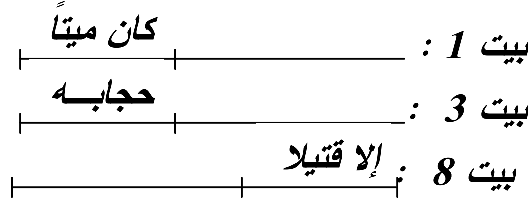
هنا النزعة متفائلة، انبعاثية، قائمة على توحيد الفعل لكسر سلبياته القاتلة.

تتوزع الأسماء في المقطع الأول توزيعا منطقياً، فيؤخر " كان ميتاً " في السطر الأول ليكرر في السطر الثاني وارداً بعد بغداد والزمان.

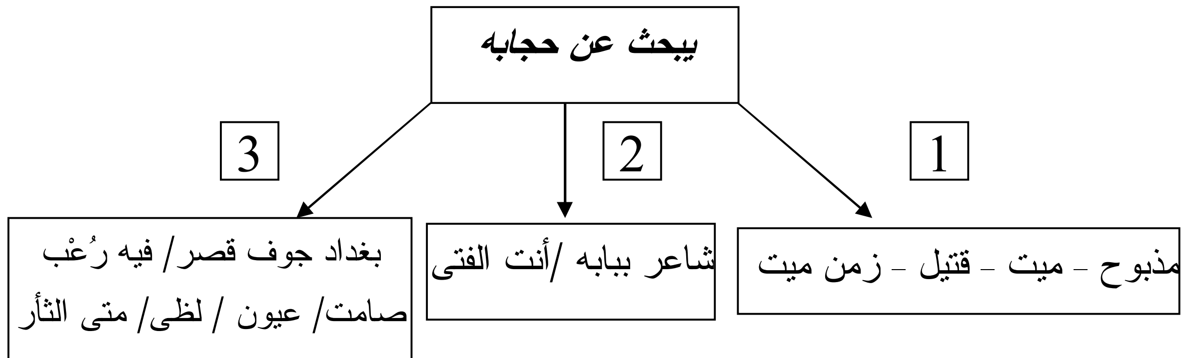
تتبعث من تأخير " كان ميتاً " مجموعة من أفعال في صيغة المضارع : [يبكي – يبحـــث – يسمعه]، مكوناً الوحدة الأولى التي تتدلى منها صورة غامضة عن حي / ميـــت، ومجموعـــة ثانية من مدلولات تتعلق بالموت [يذبح – قتيلا – لم يمت – لم يزل – ميت].

الأسماء في المقطع الأول، تتصل دلالياً بعضها ببعض حسب عددها :

إن الأبيات 1 – 3 – 8 تحتوي على اسم واحد وكل اسم يرتبط بـــالآخر دلاليـــاً : ***ميتـــاً / حجابه / قتيلا.***



فالبيت الثامن أتى كصدى ترديدي بالمعنى : إلا قتيلا لم يمت إذا ركبت جملة حسب الكلام العادي فيكون التركيب : يبحث عن حجابه ميت قتيل– سيتضح بعد التحليل والتخمين أن البيت الثالث في الحقيقة هو محور المقطع الأول من حيث المدلول. فيستنتج هذا التصوير :



كل من المجموعات الثلاث تتصهر في البيت الثالث باحثة عن حجابها، فالمقتول يبحث عـــن غطاء، والشاعر عن اعتراف، وبغداد عن ثأر.

يجد البيت الثاني صداه من حيث العدد أي ثلاثة أسماء في كل من البيت الثـــاني والســـابع، مترتبة بنفس الترتيب:

	بغداد	زمانا	ميتاً
	جوف قصر	رعبا	صامتاً

بيت 2 –

بيت 7 –

ينجر عن العدد والترتيب علاقة دلالية بين الكلمات، بحيث الأسماء تتلاءم مثنى مثنى وتتشابه في الترتيب : تأتي بغداد بعد فعل شأنها شأن "***جوف القصر***". يحتل "***زماناً***" و "***رعبا***" المكان الثالث من السطر الشعري. أما المرتبة الرابعة فتكون لـ : ***ميتاً / صامتاً.***

ترتبط الأسماء دلالياً في البيتين الرابع والخامس :

بيت 4 شاعر / ببابه.

بيت 5 أنت / الفتى.

" شاعر " اسم نكرة تقرب دلالته من ضمير الغائب " هو " رقم 1، غير أنت في البيت الخامس يلغي الغموض، يتضح أن الشاعر المقصود هو " أنت "، أي حجازي الذي ينتظر بباب بغداد أن يلقب بالشاعر الفتى، غير أنه أتى في زمن الموت حيث لا يوجد أحد للترحيب به كشاعر، والدال على ذلك ربط الكلمات في البيتين السادس والتاسع :

بيت 6 – عيونا الظن

بيت 9 – الثأر ؟

كأن العيون ساهرة على بغداد تنتظر زمن يقظته ليطلب الثأر بالنار.

يستنتج من كثرة الأسماء [18 اسماً]، وعلى الرغم من احتلالها الصورة في المقطع الأول فإنها لا تستطيع أن تتحرك إلا بوجود الفعل المؤول بالمصدر الذي يدل على حدوث الفعل بدون تقييد زمن معين : أن يذبح / الذبح.

صورة بغداد مسيجة بالبيت الثاني والتاسع، إذ خرج البيت الأول من السياج بموجب الموت، يعني الجمود.

إن العناصر التي تتحرك داخل الصورة تجعل / شاعر / أنت الفتى ببابه / كلمات تحتل المركز لتقف لائمةً بغداد عن ضعفه وعدم قدرته في استقبال الشاعر المتسول الباحث عن الشهرة والصيت.

صورة بغداد غير سوداء على الرغم من الموت والرعب الصامت والقتيل – إنها صورة تستمد ضوءها من لظى حامل الأمل بالثأر.

إن الأمل مكنون في الإيقاع الصوتي المتولد من صوت " تا " وما يقربه جرساً :

بِ1 ميتا بِ2 ميتاً بِ5 فتى ب 6 لظى ب 7 صامتا ب 9 متى. إذا نطقت هذه الأواخر كلها بتاء ممدودة فالانسجام يكون كاملاً.

فالجرس " بِهِ " في البيتين الثالث والرابع ، والجرس " يَزَلْ " في السطر الثامن يفتقر إلى التناغم الموسيقي، من حيث التركيب الصوتي والواقع، فيحدثان نشازاً.

من حيث المستوى النحوي " فلا يرى " مرتبط دلالياً بالجملة المؤخرة " ***كان ميتًا*** " فالفعل المعطوف يوظف نفس التركيب أي تتداح منه جمل محصورة :

فـــلا يرى } ***إلاّ عيـــونـــاً.***
إلاّ قتيــــــــلاً.

وقع حذف في البيت 5 : سمعه ... أنت الفتى.

حذف هنا المفعول به للفعل المتعدي مع أنّ المعنى مستقيم ومفيد. سرٌّ ذلك أنّ الجملة الاسمية: أنت الفتى في محل نصب، بدل للمفعول المحذوف. هل قصد الشاعر بالحذف انقطاعا دلالييا، فيعتبر الفقرة الثانية ثنائية البناء، يعني أن كل كلمة تقابلها كلمة، ليس الأسلوب ضحلاً في هذه الفقرة وإنما تغوص الكلمات المحيطة ببغداد في أعماق الصورة المتفرقعة من حزن شديد وصمت طويل.

وقع انشطار بين بغداد والموت. تجر كلمة " ***بغداد*** " و " ***الموت*** " سلسلة من كلمات وصور تتعلق بهما.

ينفجر عن بغداد حقل دلالي إنساني : [***شاعر – الفتى – المرأة – أوجه – منقبات – سبعة رجال – وجوههم – جباهم – عيونهم***].

إن حقل التشيؤ ضعيف : [***أخشابه – الخشب*** –]

وينجر أيضا حقل دال على الأماكن [***جوف القصر – رب صامت – نهر – ضريح – سرداب – بغداد***].

ومن مكونات البناء : [***باب – الباب – سور – ماله باب***]

وما يتعلق دلالياً بالطبيعة : [***ذباب – الفجر – الشمس – شمعة***]

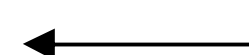
تتوزع هذه الحقول حسب تكرار " ***بغداد*** " الذي عدّ أربع مرات في هذه الفقرة، أتى ثلاث مراتٍ في بداية السطر الشعري في [البيت 10 – 22 – 23] ثم في البيت 31 حيث تفقد الكلمة معناها الايحائي : بغداد تنوح.

أتت هذه الحقول الدلالية في جمل اسمية تقريرية :

∂ بغداد ⟵ دربٌ صامت وقبة/ على ضريح/ ذبابة في الصيف/ نهر مضى عليه أعوام.

● بغداد ⟵ سور ماله باب.

÷ بغداد ⟵ سرداب.



≠ بغداد تتــوح.

إستقرت الكثافة الشعرية في الجملة الاسمية أنشأت رؤية جديدة منزاحة.

في الفقرة الثانية نزعة قائمة على تكسير العبارة، وبعثرة عناصرها عبر النص، بإحالتها إلى مجرد صيغ أو حتى كلمات : متتابعة أو متجاورة في صراع متأزم بالمقابلة.

البيت 10 بغداد ∂ : ***الخيط الواصل***

درب صامت و قبة على ضريح
ذبابة في الصيف لا يهزها تيار ريح.
نهر مضى عليه أعوام لم يفِضْ.
و أغنيات محزنة
الحزن فيها راكد لا ينتفض
و ميت ، هيكل إنسان.
سيف ، خنجــر.
أرديــة ملونة
ضلوعــاً من هشيم.
و امــرأة تغلق في وجه المساء.
تبكـــى على أخشــابه.
و أوجـــه لا تبـــوح.

البيت 22 : بغـــداد● :

ســــور مــــا لـــه باب.

البيت 23 : بغـــداد÷ :

/ / / / / تحــت السطح سرداب.
الفجـــر فيـــه
والشمـــس فيـــه
و شمعـــة من حولها سود الظلال.
وسبعـــة مــــن الرجـــال.
جبـاهــم مجـرى عـــرق.

وجوههم معتمـــات	***لا***	***تبـــــــوح.***
عيـــــونهـــــــم	***لا***	***تستريـــــح.***
تنفذ ... تعلـــــو	***حيث***	***بغــــداد.***
تمشـــــــــــي	***علـــــى***	***نقش قديــم.***

ما يلاحظ في هذه المقابلة أن الخيط الرابط هو حرف عطف أو نفي أو ظرف مكان إذا حذف هذا الخيط فيكون التعبير مخالفاً تماماً ويعطي صورة معاكسة للحزن الذي يبدو فيه بغداد وهي الصورة التي يتوقعها الشاعر من حياة في الحركة والانتفاضة.

الملاحظة الأخرى أن الإيقاع في هذه الفقرة سائر على تكرار القافية مرتين [***ضريح / ريح - لم يفض / لا ينتفض – محزنه / ملونه قديم / هشيم - بابها / أحبابها - باب / سرداب – الورق / أفق - عرق - هنا 3 مرات – ظلال / رجال – الخشب / العرب***] – إن تكرار [لا تبوح] مرتين متعلق دلالياً بالأوجه التي تأبى أن تكشف عن سر بغداد النائح كامرأة. كان بغداد مذكراً فتحول إلى مؤنث في "***بغداد تنوح*** " – يقرن التكرار التطريـــب الموســيقي ليشكل عكس اللحن الجماعي، في البيت 15 " ***الواو*** " حرف عطف يلعب دوراً دلالياً ترتيبياً، ميت مرتبط ربطاً إجبارياً بأغنيات محزنة، إذ الحزن ناشئ من الموت.

وقع انشطار تركيبي في البيت 16 : على صد رالجدار / من النضــــار.

يعتبر الخنجر من النوع اللامع والدلالة معززة بالعبارة : أردية ملونة. إن اللفــظ شــعري يستمد شاعريته من مدلوله و« من موضعه في سياق الكلام أي مــن وظيفتــه فــي الترتيــب العام»(1) ومن عادة حجازي أن يسهل الطريق للباحث بإظهار قانون لعبته بالكلمات.

الأسماء في هذه الفقرة توزع حسب حقول إنسانية وبنائية وطبيعية وزمانيــة، فتظهــر فــي الجدول التالي:

1– مناف منصور، الإنسان في عالم المدينة في الشعر العربي الحديث، ص 27.

حقل إنساني	طبيعـــة	بنـــاء	زمـــان
ميـــت إنسان قديم أرْدِيــَـة ضــلوع امرأة	ريح الشمس استدارة الأفق خشـــب	قبـــة ضريح جـــدار ســور بـــاب	صيف المساء الفجــر قديـــم
أحبابها أوجه منقبات سبعة من رجال عـــــرق وجوهـــم عيونهـــم		السطح سرداب سرداب	

الحقول أثبتت أن الإنسان عنصر قوي في القصيدة يجابه الطبيعة والزمان بوسـيلة البنـاء، تفاؤل الشاعر مرتبط بالشمعة، وعلى الرغم من تقليديتها فإنها قد تحولت في إطار هذه الرؤيـة إلى شيء ذي معنى عضوي ضمن سديم الخوف.

تنتهي الفقرة بجملة خبرية : ***عاش العرب*** "، قد أحدثت انفصالا دلالياً، حتى يتساءل السـامع عن الربط بين حزن بغداد وهذه العبارة التي تبدو وكأنها زائدة: فما هي إلا شعار من شعارات ذلك الوقت.

المقطع الثالث يتبع الثاني دلالياً وتركيباً كأنه تكرار للمعاني السابقة، ولذلك قيـل فـي هـذه القصيدة : « عدم تمكن الشاعر المتلبث من أن تجري وحدات قصائده على درجة ثابتة مما ما سوف ما نسميه بالكثافة الغنائية، التي هي لمحات الرؤية الشعرية الحقيقية ... نطالب الشـاعر القادر على الكثافة الغنائية بأن يجعل منها كُنه القصيدة ونسيجها: أن تبدأ القصيدة وأن تتفتح من خلال الإحساس بهذه الكثافة، وأن تنتهي بنفادها، فالإحساس بطاقات الشكل المحركة في القصيدة لابد أن ينبثق من الداخل ... نتساءل عن الدوافع التي تجعله يستأنف قوله في لحظـة يلزمـه الصمت فيها، وهذه المشكلة عامة الانتشار في الشعر العربي الحديث، وخلاصتها هي الميل إلى التطويل.

تقلصت الصور، في المقطع الثالث، إلى أدنى حد، لم تكن عناصرها إلا مكررة قد حضرت في المقطع السابق : [***سرداب*** - ***باب*** - ***عيون*** - ***خطى*** - ***نسر***]، إنّ التشبيه، [**العيون شاخصة**

نحوه كأسلحة]، أثار صورة تقليدية زينت المقطع، أما الصور الأخرى فحسية متعلقة بالسمع: [***أزّ - صدى - وقعها - دقّ***].

تتواتر حركة انحدارية نحو الأرض، في المقطعين الثالث والرابع، وإذا كان النسر قد حط في دمشق فذات الشاعر حطت في المقطع الرابع من القصيدة، وأعلنت عن أغراضها الحقيقية المشار إليها سابقاً إشارة غير تصريحية [بيت 5/4 : عن شاعر ببابه ... يسمعه ... أنت الفتى].

إذا كانت الصورة قد تقلصت في المقطع الثالث فإنها تنعدم لتبرير طهر الذات الشاعرة المتفائلة الساكنة في حفرة حيث الأغاني والأحلام تتعالى منها في حركة تصاعدية مضادة، وهي تحارب الحزن بالبذور وبدموع بغداد المطهرة. ظهر غرض الشاعر للعيان:

إنه ينتظر الكثير من بغداد لأنه " ***عاد الانتظار*** " [البيت 43]، تدل الكلمات هنا على التفاؤل والخير والعطاء [***البذور – الاخضرار – ندىّ – دمع***].

تشهد الذات الشاعرة، في المقطع الخامس، مشهد الصراع القائم بين الأرض والشمس، بين المادة والنار. كأن قضية بغداد خرجت وتجسدت في عناصر طبيعية. إن رتبة الفعل " ***أتى*** " [في آخر البيت 44] وتكراره ثلاث مرات يفرضان هيمنة الشمس بموجب إتيانها كل يوم، إنها تتغلب على الأرض التي تبقى مجال من يمثل الضعف والتلاشي كالطفل والهرم والشاعر في حفرته بتكرار ثلاث مرات العبارة [***من قاع حفرتي***].

وَفي المقاطع الثلاثة [4 – 5 – 6] تتوحد القافية لتجعل كل مقطع خلية مستقلة، سماتها مشتركة من حيث توحد الجرس والصيغة النحوية، والغاية إستجماع القوى الدلالية لمجابهة الخطر الداهم الذي أفرغ هذه المقاطع من الصور الثانوية.

" فالراء " في المقطع الرابع، دالٌّ على سلطة الأرض / بغداد، [***النهار / الاخضرار / المدار / الانتظار***]، و" ***الميم*** " في المقطع الخامس ، دالٌّ على أن الشمس احتلت المركز أي أن الحرب قائمة [***يوم – حلم – فم – هرم***] إنها : " كل يوم " [بيت 44] مشتعلة أَمْهَتِ الشمس الأرضَ وقهرتها حتى صارت حالة بغداد تعبر عنها الدموع. ومن أجل هذه الحالة تفرغ المدينة من أي قصة، بحيث تحل قصة " ***الأنا*** " المكان لتملأ فراغ" ***لا قصة*** " بغداد. القافية " الدال " تخلط بين المعاني وبين صيغ المعرفة [***البلاد ببغداد/ والسهاد بالرماد والمعاد***]

هناك مقابلة مضادة نحوياً، وحرب قائمة بين المعرفة والنكرة، أواخر الأسطر في المقاطع الثلاثة كلها أسماء غير أنها في المقطع الرابع والسادس معرفة وفي الخامس نَكِرَة، كأنَّ النكرة تغلبت على المعرفة إذ عززها تكرار الفعل " تأتي " أربع مرات، غير أن المعرفة في المقطع السادس تعلن عن الانتصار برواية قصة " ***الأنا*** " وكتابه تاريخ المعاد.

إن المقطع السابع صليب يمثله تقاطع حركتين مضادتين بين حركة الفوق / والتحت [***توَارَى– فوقه***] وبين حركة الثرى الحياتية المعززة بالزرع والهوى والحياة، لتنتصر الحياة في آخر المطاف.

يتجلى هذا الانتصار من خلال تضاد الأجراس : ***[فوقه - شقه - خنقه - دقه***]، إنها أجراس إيجابية تنجر عنها الحياة : [***الثرى - الثرى - يحيا - إِنَّمَا***].

إن الأجراس، في حد ذاتها، تكون شكل صلب عند تقاطعها:



أما السطران الأخيران ينبئان بنهاية كل من ابتغى الموت للمسيح، والأبيات كلها سوف تتكفئ نحو المعنى الحصري بأداة " ***إنما*** ".

لعل توظيف المسيح والصليب ينفر في أول وهلة ويثير السؤال عن سببه، غير أن استعمال الكلمات مطابقة للصورة أنقذته من التقليدية والتبعية.

تحولت بغداد، في المقطع الثامن، من أم طفل إلى أم أطفال. فطفلها الوحيد خاص بها بفضل الإضافة التي تجعل الصلة بين بغداد وطفلها صلة حميمية. إنه طفلها الجدير بها المستعد لحمايتها بالأهبة للحرب، كل الكلمات المتعلقة به دالة على دور الطفل الدفاعي: [***إنه على باب الدفاع - لم يغتمض جفناه - لم يسكن ذراع - مرتفع - وثائر الشعر - مطلول الجراح***] موقفه موقف القوة أما أطفال بغداد على الرغم من عددهم فإنهم يخافون [***يهمسون ... يقطع الصبر الجميل***]، إنهم ينتظرون من " ***صلاح*** " كل المساعدات بتحول الأسلوب من الخبري التقريري التوكيدي إلى أسلوب خطابي مباشر متلون بصيغ الأسلوب الإنشائي كالنداء والأمر والاستفهام.

إذا كانت كلمة " ***بغداد*** " قد وردت مرة في المقطع الثامن ففي المقطع التاسع إنها تتواتر خمس مرات، تأتي في كل سطر من الأسطر الأربعة الأولى في قالب جمل إسمية خبرية ما عدا السطر الثالث الذي يصاغ بصيغة النداء والأمر، [***يا أهل ... لا تتركوه***] يلاحظ أن النهي يتكرر في البيات [87 – 88].

كما يعاد البيت 78 [***يا أهل بغداد اخرجوا*** ...]. في البيت 95 [***يا أهل بغداد اخرجوا*** ...].

غير أن البيت الأول يختم بأسلوب النهي أما الثاني بجملة اسمية تقريرية : اليوم عيد هو حكم قاطع.

إن بغداد قطعة من الطبيعة : ***ليل / فجر*** تسترجع صفتها الأولى. أنها الأرض المحروثة التي تتزاحم فيها الحياة، كلهم حاضرون، شاهدو الانبعاث أي الشعب والطفل وأهل بغداد.

وظفت القصيدة رموزاً بقيت محتفظة بدلالاتها الأولى كالشمعة وسبعة رجال والنسر وعدنان وصلاح. انتقل النص الشعري من بعده الوصفي التقريري إلى بعد أعمق للتعبير عن الصورة والرمز.

كشف رمز المسيح وصلاح والرقم سبعة على علاقات بين الكلمات، لا يعتبر الرمز هنا استطراداً أو وسيلة ربطية انتقالية في الكلام بل ربط بالمحور الرئيس لعملية التدويم التي تسيطر على منهج التعبير العام في القصيدة.

يختم التحليل بسؤال، هل تأثر حجازي برائعة **إيلوار(*Eluard)*** ***« الموت من عدم الموت »؟***

بما أنه معجب بالشاعر الفرنسي إذا يتجلى هذا الإعجاب في ديوانه: " كائنات مملكة الليل ". على كلٍ، لا يصرح الشاعر بمرجعيته، ولذلك يستحيل الجواب فيحوم على القصيدة نوعٌ من الغموض.

أنا والمدينة

1- المحور الدلالي :

تغلب على قصيدة ***حجازي*** طابع التفكير الحسي، قد يوليها الشاعر كل عنايته. إنه واثق بالحزن المختفي وَبالشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث خرقه للأشياء، ووصوله إلى الحقائق الأساسية.

إن الشعر الحديث حافل بالشعور والحزن، قد ذاعت صورة الشاعر الحزين الذي اصطدم بالحاضر وفقد ماضيه.

القصيدة تاريخها يونيه 1957، وهي في الديوان، في صفحة 188 و189، حجمها صغير، تحتوي على عشرين بيتاً.

استهلال القصيدة بالبيتين : هذا أنا
وهذه مدينتي } وتكرارهما في آخر القصيدة أداة لبناء القصيدة من فتح وقفل، غير أم مدلولها في البداية يختلف عن مدلولها في الخاتمة. لأن الأنا في البداية مجهول لا يعرف مصيره، يكتنه صدى هذا الجهل في السؤال :

من أنت يا ... من أنت ؟ أما المجموعة الأخيرة فتتصف بالضياع وتتحول الذات إلى شيء وإنها النهاية الفاجعة من المألوف أن يصادف في الكلام العادي الشفوي الحذف، فالمنادئ محذوف وتجبر على اللغة الشعرية الحذف ليقربها بالواقع بحيث الحذف انزياح تركيبي. وقع خطأ، يزيد من حيوية البيت.

ينتبىء العنوان بمقابلة بين الأنا والمدينة، فالعلاقة لا تتضح جيداً إذا كانت موجبة أو سالبة، كثيرا ما يصادف عند ***حجازي*** أن ربط العنوان بالبيت الأول يثبت الشخص والمكان والزمان أي انتصاف الليل.

الصورة تقدم المدينة كأنها لوحة جامدة غادرتها الحياة وقد أصبحت خلاء : " **ميدانها رحب وجدرانها تلٌ** ". يصبح الميدان على رحابته ضيقاً. تحجزه الجدران إذ تشكل تلاً، قد تحركت بفضل الفعلين المضارعين اللذين يحولانها ظلاً، هي حركة ناتجة عنْ مد الظل وجزره.

عناصر صورة المدينة متوفرة، إنها تقديم للضياع المعلن عنه في آخر القصيدة : ***ميدان – جدران – تل – وريقة –دروب – مصباح – لون السواد*** ... تتداح الصورة تدريجياً في كل اتجاه لأنها خصبة ومولدة سامحة لاستكناه المزيد من المعاني. إنها صورة تستدعي القارئ ليشاطر الشاعر في استخدام الحس والشعور بالخواء ليثور الإحساس بالوحدة والوحشة.

يصادف عنصر رئيسي للصورة هو الجدران الواقفة كالتل الذي يخطف بصر ريفي قد ألف الفضاء الرحب، فصار يشعر بالحواجز الكثيرة في المدينة، كأن الجدران تلالٌ متراصة متعالية تشعر الإنسان بحقارته وضعفه إذا قارن نفسه بها فإنها تحول دون رغباته.

ما يعم هذا الشعور هو العنصر الآخر من الصورة ألا وهي وريقة. فالتصغير صدى للضآلة. إنها تصور تفاهة الإنسان وحقارته وضياعه، بها يظهر المعنى الأساسي المقصود، وهو الضياع الذي تعبر عنه بعض الأفعال تتأرجح معانيها بين الظهور والاختفاء، بين الدوران والحط والضياع : تبين / تختفي / دارت / حطت / ضاعت / يذوب / يمتد / لا يبقى شيء في المدينة، نهاية كل شيء الضياع.

العين عنصر آخر من عناصر الصورة، هي التي تسيج الأنا وتخنقه خنقا وتشل حركته وإرادته. إنها الشاهد الوحيد لضياع الأنا، العبد المغلوب على أمره. تتشكل العين في " عين مصباح فضولي ممل " وعين « ***الحارس الغبي*** » الذي لا يفهم قصة الأنا الضائع.

تتحدر من الأنا الضائع أفعال تؤطر صورته وتثبت ضياعه – الأنا ، في هذه المرحلة، داس على شعاع – مارٌّ، جياش الوجدان، صامتٌ : دستُ – مررت – بدأت – سكتُّ.

ليس موقف الأنا مثيراً للثورة وإنما هو محاولة ضئيلة جداً للثورة، على الرغم من وجود الفعل " ***جاش*** " لخلاصه من الضعف والضياع. لعلّ " المقطع الحزين " يكون هو المنقذ المنتظر، ولكن تلاه سكوتٌ مخبرٌ عن الطرد. فالطريد يعني أنه حقاً ظلٌّ لا حق له للوجود في المدينة، بالطرد ، انكسر الزمن " اليوم "، فصار الأنا يمر بمدينة انعكست فيها ماهيته. قد حولت الفترة الزمنية المنصرمة من اليوم إلى انتصاف الليل تحويلاً فصار ظلاً ولا شيئاً.

إن الجدران الرمز تتعامل مع الرموز المتفرعة و منه كالوريقة والظل، وعين المصباح، يشيع من خلال هذه الرموز كلها نوع من الحزن يوحد الصورة من حيث التماسك الشعوري ومرارة الضياع.

طبيعة الرمز هنا ثنائية، تجمع بين المرئي وغير المرئي، عينات المدينة مكتنهة في الدروب والمصباح والحارس، تمثل كلها واقع المدينة غير أنها لا تعبر عن حالة نفسية وإنما هي عامل الإشارة. إن التركيبة العقلية للقصيدة بكل عناصرها أعطتها دلالة حسية خاصة. نقلت هذه العينات الصورة من الطابع المرئي إلى الطابع الفكري المثير للخيال.

المحور النحوي :

إن الجملة الفعلية " تبين ثم تختفي وراء تل تكسر الجمل الأولى وتحرك الجمود السائد في منتصف الليل.

أما شبه الجملة عند انتصاف الليل فليس فعله الكسر، وإنما هو الإسمنت مدعم الصلة الموجودة بين " الأنا " و" هذه " مدينة، تتميز برحابة الميدان والجدران والتل!.

تتواتر أفعال ماضية : دارت / حطت / ضاعت / لا يختلف الزمن إختلافا كبيراً عن المضارع. نهاية الزمنين [مضارع – ماضي] الاختفاء والضياع. ثمة تبدو الحركة سريعة، لاهثة، متتابعة دالة على الضعف والضياع والتشرد.

يعلن رصد الأضداد في المكونات الفردية عن حركة تتواشج فيها هذه الأضداد مع الفعل والسؤال والرمز:

أنا ⟵⟶ ***المدينة***

تبين ⟵⟶ ***تختفي***

دارت ⟵⟶ ***حطت***

يذوب ⟵⟶ ***يمتد***

بدأته ⟵⟶ ***سكتٌ***

الغبي ⟵⟶ ***يعي.***

أنا يسيَّر شبكة الماضي والمضارع كما تسير المدينة شبكة مماثلة حيث يثار الإحساس بالتوقع لما سيأتي.

يُهدَف بتكرار " ثم " 3 مرات، إبراز الترتيب المتواصل في الأفعال لكي لا يقـع خلـل ولا زعزعةٍ.

يُعْرَبُ الجزء الثاني من العنوان : " أنا ... والمدينة " معطوفاً أو مفعـولاً معـه إذا قـدِّر المعنى: أنا مع المدينة حزينان أي يتقاسمان نفس الخبر المقدر المعبر عن حالة نفسية تشخص المدينة التي تتحول إلى صورة المرأة المضيفة " برحابة ميدانها ".

إذا أعرب الواو حرف عطف فيجوز تقدير معنى آخر ألا وهو : أنا ظِلٌّ والمدينة تلٌّ. يـأتي هذا الإعراب توكيداً للبيتين الأولين هذا أنا / وهذه مدينتي، فالواو هنا حرف عطف يكرر الواو الأول في العنوان، فلا يمكن أن يكون واو الحال وإلا يقِّدر معنى آخر بزيادة مبتدأ وجعل " أنا " خبراً : حالتي أنا ...والمدينة.

الإسم " غرفتي " مضاف ومضاف إلى ياء المتكلم الدال على الكسب ومن عادة الشـاعر أن يرجع الأشياء إلى نفسه: " فغرفتي " التي ضاعت مني صدى لمدينتي التـي كسـبتها حـديثاً. الضمير المضاف إليه يثبت وجود الشاعر وكيانه، تمثل غرفته المكان الصـائن حيـث الأمـن والراحة. الغرفة هي العلاقة بالواقع بتوحُّدِ النفس وحفاظها، غير أنها انفصـلت عنـه وصـار طريداً تائهاً.

يدل الفعل الماضي الناقص " صار " على تحول من حالة حسنة إلى حالة سيئة أي من غير الضائع إلى الضائع.

<u>الـمحـور الصوتـي</u> :

... والجدران <u>تـــــل</u>

... و راء <u>تـــــل</u>

<u>ظل</u> يذوب، يمتد <u>ظـل</u>

تحدث مقابلة صوتية بين تل وظل بتكرارهما مرتين، فالتشابه الصوتي تام من حيـث الـلام ويوشك أن يقترب بين ط و ت. عنصران صوتيان يجدران وجود المدينة (تل) والأنا (ظل) فالجناس الناقص يولد ظلاً بشرياً لأن المدينة عاجزة عن سمات بشرية إنسانية، إنها تشيئُ الناس وتجمدهم حتى ينصهروا مع كل ما هو جامد.

<u>الـمحـور العروضي</u> :

وزن القصيدة مزجٌ بين الكامل [متفاعلن]، وبين الرجز بتفعيلة واحدة [مستفعلن]. وقع في الكامل وقش في بعض الأبيات :1) وهذه مدينتي [مفاعلن – مفاعلن] 2) رحابه ... [مفاعلن]، 3) تبين ثم تختفي وراء تلّ [مفاعلن مفاعلن مفاعلن] ،4) وريقة ... [مفاعلن]،5) وعين مصْـ ... [مفاعلن]، 6) دست على ... [مستعلن]...

إن البيت الأول : هذا أنا، على وزن [مستفعلن]قد يجد صداه معنوياً وعروضياً في البيتين : *ظل يذوب*
يمتد ظل

فالعلاقة متواشجة بين الأبيات الثلاثة يُـربَط بينها بقلب البناء النحوي، فتجعل الجملتان خبراً للجملة الأولى، فيكون البناء كالتالي :

« ***هذا أنا ظل يذوب يمتد ظل*** »، يتضح بالتركيب الجديد أنّ " أنا" يتمثل في الظل والرابط بينهما هو الوزن [مستفعلن] لبحر الرجز بتفعيلة واحدة.

يتحول " الأنا " إلى " أنت "، فتضاف تفعيلة " فَعْلَن " لتفعيلة الرجز [مستفعلن] الوزن معلن عن تغيير الضمير من المتكلم إلى المخاطب: من أنت يا ... من أنتْ ؟ فكَّت التفعيلة فَكَّيْن فحوَّلت " الأنا " إلى " أنا / أنت " في آن واحد.

من البيت الأول تنداح صفة " الأنا " وتتجلى بالوصل الوزني المتشابه : من غرفتي [مستفعلن]. إنه وزن يثبت وجود " الأنا " قبل انتصاف الليل " قبل " اليوم ".

- ***<u>ليس لنا</u>*** { من الصفحة **210** إلى **212** }

إذا انطلق التحليل من العنوان فهو نفي ناقص لا يوضح مقصود القصيدة بحيث الضمير "نحن " يكتسي معنيين، الأول يعني الذات الكاتبة والثاني جماعة الجيل الواحد الذي عانى من الحرمان.

الجملة ناقصة نحوياً، تنبئ بالحياة المتناقضة السالبة التي يعاني منها الشباب، يحتمل اسم ليس النكرة المتأخر وجوباً أن يكون مالاً أو بيتاً، أو أكلاً، أو لباساً، أو جواً ثقافيا ملائمًا...

جلبت القصيدة اهتمام أحمد زياد محبك فدرسها في الملف الخاص بالشاعر ص 321 إلى 333 بعنوان " <u>الشاعر والمدينة قراءة في نص شعري</u>"

حدث انقطاع بين العنوان والنص، فالأول بطريقة مباشرة ينفي الواقع المعاش، أما الثاني فيستهل بجسيم التناقض وتركيزه في اختيار مجموعة من الصفات المألوفة في الطبيعة بألوان الخضرة والحمرة في الأزهار والأشجار.

ثم ينقطع الكلام ثانية، لتنفح ريح حارة آتية من الصحراء. الانقطاع يجعل الصورة تعاكس صورة الربيع من حيث الاخضرار.

« **وجاءنا ريحٌ من الصحراء حار** »، هنا يظهر إنزياح نحوي، فالريح مؤنثة، لابد أنْ تؤنث صفتها، فازداد أدت شاعرية الصورة وشدة إيحائها بوجود النعت الحشوي، نعرف مسبقا أنّ الريح الآتية من الصحراء لا تكون إلاّ حارة، ولكن الحذف يجعل من البيت كلاماً عاديًا، فتسقط الصورة بقولنا : " وجاءنا ريحٌ من الصحراء".

فالانزياح الدلالي يدعم الانزياح النحوي لتخرج الصورة قوية دلالياً.

إنه بيت أثار التناقض في الواقع وأحدث خلخلة في المعنى، كلاهما راجعٌ إلى غلطة نحويا مقصودة، يغلب على الريح التأنيث ولعل المذكر ترجمة حرفية من الفرنسية.

إن الجناس الناقص نار / حار يعطي للريح قدرة تحويل الواقع وتحريكه وتغييره.

إن النار والحرارة والصحراء رمز النشوة الجنسية والرغبة في تلك الفتاة التي أبرزت فتنتها. كأنها أعلنت عن حرمانها الجنسي. يدخل المدلول ضمن العنوان الناقص: ليس لنا أي ليس لنا امرأة نحبها ويحول دون ذلك الإرهاق والكلل والحرمان ولذلك فتأثيرُ المرأة التي تكشف ذراعها لا يكون إلا قليل المفعول كبص العيون وارتعاش الأهداب.

لا يذكر ***حجازي*** الصليب في شعره إلا قليلا، فصورة المريض المتعذب الذي « يبكي على الصليب » صورة مزيفة لا تتعلق بثقافة الشاعر تماماً، فيغمض المعنى ويلتبس المقصود.

إن صورة المغني في المقطع الثالث تعلن عن التناقض الناشئ بين الكلمة والواقع [ذائباً – تذاع دائماً]، وبين الألفاظ التي تدور بين الناس وتحركهم دون أن تتصل بالحقيقة.

صورة المغني تمثل الفشل إنه ذائب، نائم، هرم، إنه حامل الكلمة التي ذابت في الكلمات الأعجمية ونامت مدى من الدهر حتى صارت هرمة لا تؤدي وظيفتها الدلالية لبعدها عن الواقع. فعلى الرغم من هذه المميزات فإنها معبرة عن الحالة النفسية للمغني المنتظر.

يتجلى أن عالم الشاعر المادي والروحي فقير جدبٌ في المشهد الأخير بحيث دلائل قدوم الربيع والحر اللافح قد ظهرت غير مشجعة، والشاعر الشاب يعاني من الجوع.

إن البيتين الأخيرين يثبتان اسم " ليس " فتُلْغَى بالتالي كل الاحتمالات الأولى فالتركيب الصحيح دلالياً هو : ***ليس لنا أكلٌ***

قد عاين الشاعر الأشياء وعايشها والتمس موضوعه منها. حدث من حيث المستوى الصوتي إيقاع بتكرار القافية [ـَارْ] في أربعة أبيات. إذا جمعت الكلمات فتوفر دلالة متماسكة. فيقال: « الأشجار تحميها الأسوار من الحار فيحدث انكسار».

أما ما يخالف هذه القافية، فيتعلق بأعضاء الجسم كالذراع والجفون والأهداب.

رسالة إلى مدينة مجهولة { من الصفحة 221 إلى 230 }

تحل أسرة الشاعر في الديوان كله محلاً كبيراً يتقدم أعضاء أسرته ليحتلوا المركز من أب وأم وأخ شهيد، ويضاف إليهم الأصدقاء الذين حلقوا بمحيط " الأنا " الشعري، تكثر الحلقات حوله وتتداح إلى مالا نهاية غير أن الأب هو السياج الأساس.

تعلن القصيدة عن العلاقة القائمة عن العلاقة القائمة بين الأنا والأب، علاقة من النوع الخاص إذ تطبع قسماً طويلاً من القصيدة قد تحتوي على 44 بيتاً. فتبنى على أساسه صورة الأب المثالية.

إن القصيدة تتألف من 61 بيتاً، عنوانها : « رسالة إلى مدينة مجهولة » تاريخها أغسطس 1957.

تتحرك الثنائية أنا / أبي وتتأرجح بين السالب والموجب.

بناء القصيدة مرصوص تتوزع أقسامه إلى ستة أقسام، تعلن عن بدايتها كلمة « أبي » وهي خلاصة ست صور للأب.

1- أبي إليك حيث أنت ←صورة المكفن العاجز عن الكلام.

2- أبي وكان إن ذهبت ←المريض الصابر قبل الفراق.

3- أبي وكان إن عبرتُ

4- أبي أقول يا أبي شكراً.

5- أبي أقول يا أبي عـذراً.

6- رسالتي إليـك يا أبـي.

البيتان الأولان خاصّان بالأب، أما الثالث والأبيات الموالية فتصل الأب بإبنه المتشوق إليه.

أما من حيث العنوان فيتوقع أن تكون القصيدة رسالة. ولكن العنوان انحرف انحرافاً دلالياً أولياً إذ تبعث الرسالة إلى شخص وليس إلى مدينة. الانحراف الدلالي الثاني قائم على إرسال

الظرف بحيث يكون العنوان معلوماً وليس مجهولاً كما يبدو في القصيدة، تضيف النكرة تحديداً إلى مدينة ما، غير معينة.

حدثت خلخلة من البداية في صلب العنوان، غير أن القصيدة سوف تتمكن من رَجّهـا حتـى ترتجّ ومنْ حذفها إلى أن تمحي تماماً، فيزول الالتباس بوسائل تعبيرية مختلفة.

المدينة مجهولة حقاً وقت العبور، ما الجاهل إلا الأنا الذي يرمي على عائق المدينة مسؤولية الفراق والعذاب والموت.

فيما يخص المدينة يجهل " الأنا " سلبياتها العديدة التي تتبعثر من خلال القصيدة وهي حاملة شحنة سالبة غيرت لون العلاقات بين الأنا والأب بل انهدمت من أجلها.

ليس الموضوع موضوع رسالة ولا مدينة وإنما هو موقف الأنا الضائع التائه العـاجز عـن ربط ما انحل من وشائج ومَالَهُ مِنْ محيصٍ. هو إرادة الذات الكاتبة في تفجير المكبوت بسـرد حكاية تجربة شخصية على ميت تتداح من الكلمة : "***مجهولة*** " معاني لا يعيها الشـاعر ولا يعرفها فهو : ***يجهل السبيـل .***

يجهل العنوان.

يجهل الدليـــل.

أما الثابت المعلوم فيكن في المدينة كأنها وتد مقام في الواقع السديمي للشاعر :

مـــدينـــة المــــوتـــى.

مدينة من الزجاج والحجر.

مدينة الصيف فيها خالـــد.

ليس فيهـــــا حديقـــــة.

أهلهـــا صـــــامتـــــون.

أهلها يسألون عن الساعة.

كل ما يخبر عن المدينة سالب، من موت وحجر والصمت، ينجر عنه ردود فعل رياضـي، كأن السالب يجلب الكره والموجب الحب، فيقول الشاعر «***كرهتم في أول النهـــار*** ». ينشـئ الكره صورة سوداء للمدينة وأهلها. وليس غريبا أن يولّد الجهل الكره بالخصوص عند الشباب.

الجهل سبب المراقبة المتواترة لانفجار لحظة الكره: صار " الأنا " المركز، بعـدما حسـبناه بعيداً عنه وظننا، إثر قراءة مترنحة ولّدت طاقات النص الحية، أن الأب هو المركز.

أما المحيط فهو مدينة معادية كما يحسها الشاعر، النشوة السلبية من العناصر المهيمنة فـي الوعي المتعلق بوجود الأنا في العالم.

تعزز « الأنا » في القصيدة، بطاقة هدامة تمحو صـــوراً عديـــدة كصـــورة الأب المكفـــن الصامت، وصورة المدينة الحجرية.

نوايا الشاعر شيء، ومضامين القصيدة شيء آخر. فالشاعر أراد أن يقدم صبيا بريئاً غـــادر مسكن أبيه بدون أو يودعه وأن يشهد لحظات احتضاره. قد نهكه تعذيب الضمير والندم عنـــدما أزف الرحيل ولم يكن الشاعر بجنب أبيه.

أولى تجاربه حصلت له في صباه هي العبور، والتكرار دال على ذلك :

« وكان أن عبرت في الصبا البحور

عبرت في الصبـــا البحـــور »

يعني الصبا في صيغة المفرد الضعف والتوحد أمام هول البحور. قصده أن يرفق به القارئ ويبيّض أخطاءه كترك أبيه يحتضر، عدم التجربة ميزة الصبا، فالأنا غير مجـــرب، إذن، فهـــو ضعيف يسترحم القارئ بالفهم والشفقة :

« حملت كأس عمري الصغير فارغاً

لمن يصب فيه قطرتي سرور »

من خلال البيتين تتضح السراديب السرية المجهولة عند عبوره البحور باحثاً عن جنة عـــدن وعن السرور الذي يستحيل تحقيقه إذ ترك وراءه أباً على وشك الموت واتجه نحو مدينـــة لـــم يمهد شروط النجاح في إيجاد السعادة والسرور، فباء إليه بالتشرد والطرد.

لاذ بتوحده ويأسه من الغفوة والسهاد، فانصهر مع "***نحن***" لكي لا يبقى وحده ويخفف مـــن وطأة الضمير المعذب وجفوله من ملاقاة الواقع المر.

المستوى النحوي :

يفهم أن الرسالة مبعوثة إلى الأب، لا يحل حرف الجر محله الدلالي المناسب، في العنـــوان: «***رسالة إلى مدينة مجهولة*** ».

به يغمض المعنى وتنتشر الضبابية. ما وقع فعلاً هو بعث رسالة من مدينة مجهولة. تحرر القول الشعري من التركيب العادي، فاستخدم وسائل للقطيعة والانفصال. من المنتظر أن يقـــال "رسالة إلى أبي من مدينة مجهولة، ولكنه وقع حذف مغرض للتغلب على آلم الصمت والفـــراق من أجل موت الأب.

تخلو الأبيات الثمانية الأولى من الفعل الذي يدل على الحركة ووجود الإنسان، إنه دال على الحياة بصفة عامة. أما هنا فهو معدوم، فيعني هذا الجمود المشار إليه من خلال الصفات السالبة للمدينة. إنها مجهولة، مقبرة، ترمي أمامها الرسالة.

إن تكرار شبه الجملة « ***إليك*** » أربع مرات حشو مقصود ليطمئن قلب « ***الأنا*** » المشـــتاق. يتفرع منه مدلولات عديدة تثير حيرة القارئ التي تزداد شدة بالفعل « ***سترتمي*** » المتكون مـــن حرف التسويف وفعل مضارع صيغته المطاوعة. إن حدوث الرمي لا يتحقق في الحاضر وإنما في المستقبل فتنداح منه أفعال مستقبلية [***لن تستطيع أن ترد***]، وطلبية [***فاقرأ، هب***]، وناهية [***ولا تردَّ***].

تعاكس الفقرة الثانية الأولى بكثرة عدد أفعالها التي تبلغ 42 فعلاً بحيث تتحرك الصورة في الماضي [28 فعلاً في صيغة الماضي]، والفاعل الغالب ضمير الرفع « تُ » : [***عبــرتُ – رسوتُ – بحثتُ – لم أجد – مضيتُ – رأيتهم – جدفتُ – فجعتُ – رأيتهم – قلت – عبــرت – حملت – طفتُ– قيل لي***].

يقول " الأنا " تجربته: لما عبر / رسا، ولكن هل يستوي العبور والرسو أم هل يستوي الجهل والعلم؟ طبعاً لا، بما أن العبور سبب انحلال العلاقات وانفصالها بين الأنـــا والأب والآخـــرين. حَتَّامَ يظل الفراق؟

من الفعل الماضي الأول « ***عبرت*** » يتفرع نوع من أفعال تحمل دلالة الرغبة في الإقامة:

1- رسوت – بحثت – لم أجد عبارة عن محاولة أولى للتعلق والاتصال بواسطة البحث الذي لا يجدي عن الزلفى إلى أبيه.

2- مضيت – جذفت – فجعت.

يتفرع من الفعل " عبرت " الثاني مجموعة من أفعال دالة على النجاة : حملت – طفت – قيل لي.

في كلا الفعلين محاولة للتغيير تبدو فاشلة : لم أجد – قيل لي – تفضل.

عند خيبة الأمل ينضم " ***الأنا*** " إلى " ***نحـــن*** " فتتحول الأفعال مـــن الماضـــي إلـــى صـــيغة المضارع الذي يصطبغ بصبغة الماضي [***لم أغفُ – لا تطيل – لا نريد***].

قد ينير المضارع سبيله ويصله بالآخرين الذين يشاطرونه العبور والمعرفة [***نعبر – نعرف – أن يجوع – لا نريد – أن نظل – نريد ما يقيم – لنشهد***].

المستوى الدلالي :

تثبت الثنائية : أبي / إليك في تواتر الكلمتين المعبرتين عن رغبة " ***الأنـــا*** " فـــي الحـــوار والتواصل المميزين بين الجامد والمتحرك. تيقن " ***الأنا*** " بأنه لا خير فيمن يبقى وحيداً يجتـــر أحزانه حتى تقضي عليه.

النداء خلاص من الهلاك. يعلن تكرار الكلمات [***أبي – إليك – أنت***] على أن الأب يواجـــه مشكلة ما يستحق رسالة من نوع خاص يكون أسلوبها حزيناً.

ذكر الأب من خلال القصيدة كلها خمس عشرة مرة لأنه المحور الدلالي الأساس.

لا يتجلى وضع الأب، في الأبيات الأولى، إلا من خلال بعض المعاني، ولكن الأمر يتضح عند القول : يغير رد – لا جواب للرسالة. يتواتر الإفصاح عن حالة الأب تصاعديا وتسلسلياً. إن العبارتين بغير رد / يا غارقاً في الصمت تتقابلان مدعمتين بالعبارة / النداء : يا مكفناً. يزيل المنادى الترددات المختلفة. إن الأب لميت عاجز عن الكلام. وعن الرد على رسالة ابنه، استحالة يفصح عنها تكرار العبارات :

[***بغير رد – لن تستطيع أن ترد – ولا ترد***]

تضغط الصورة على الشاعر وتزداد شدة عند رغبة الأب في الكلام بحيث يختلط الواقع بالخيال والماضي بالحاضر : « ***وان هاجت شوقك القديم للكلام*** » ذلك الكلام الذي يجرح في مفهوم ***ابن يعيش*** المطابق لمفهوم البيت بحيث يقول : « ... ***ألا ترى أن اشتقاق الكلام من الكلم وهو الجرح. كأنه لشدة تأثيره ونفوذه في الأنفس كالجرح لأنه إذا كان حسناً أثر سروراً في الأنفس وإن كان قبيحاً أثر حزناً مع أنه في غالب الأمر ينزع إلى الشر ويدعو إليه...*** »[1]

الكلام يزيد جرحاً عندما يثير في النفس الشعور بالوحدة والإنفراد إذ يوجد أبٌ يحتضر وحده، إنها لصورة ينفر منها ضمير الشاعر الحزين، حملها ثقيل وعبؤها مضني.

يقدم وعوداً ليصلح أغلاط الغياب : [***لحظة الفراق كلها معك – حملت آلام النهاية – احتسيت أدمعك – أخفيت موجعك***].

الصورة الثانية هي لوجه الأب المتألم الصابر عند الفراق.

تقدم الصورة الثالثة أباً مصغياً إلى تحولات الأنا في المدينة المعادية. كأن الشاعر يناجي أباه ويذكره في تجربته التاريخية عند تنقله من الريف وهو صبي إلى المدينة. فرسا في مدينة. يحمل الفعل دلالة معنية ألا وهي رغبة الشاعر في الاتصال والارتباط. ولكن مكان الرسو غير معتاد. المدينة جافة. تتحكم فيها الآلية التي تلغي الفصول بالحشو الدلالي « ***ما بعده فصول*** ». صورة الليونة غير ممكنة الوقوع في المدينة المعادية : لا بالربيع ولا بالشتاء.

إن اللهيب من مكونات الصيف، فالغبار يرتفع حتى يستحيل الكلام على أهلها. هذا وجه الشبه بين الأب المكفن وسكان المدينة الصامتين. إنهم يتحركون على الرغم من صمتهم. لا يتعلق " ***الأنا*** " بهم إلا بذلك السؤال حيث يراهم ينشدون عن الوقت.

فالصمت يهدم الإنسان ويكسر العلاقات الإنسانية فيبلغ التمزق حدهُ الأقصى [***موزع النظر***] في العلاقات الإنسانية بين الناس. ولكن الأمر لم يتوقف عند حد التمزق واشتغال كل فرد بنفسه، وإنما نجد بداً من السبق لمن يدمر الآخرين. لا ينتهي إلى هذا الحد وإنما يتواصل إلى أن يهدم

---

[1] – ابن يعيش، شرح المفصل، الطبعة الأولى، ليبزيق 1882 ج1، ص30.

الإنسان نفسه [يحترقون وحدهم] الصورة تكثفت غموضا بقلب الأبيات بحيث كان من الأرجح أن يكون ترتيبها كالتالي :

نما سواهـــــــم في بدايتـــــــه.

حتى إذا صاروا رماداً في نهايته.

ليست الكلمات في مكانها الملائم. فالطباق مقلوب : نهاية / بداية وكان من الأرجح أن يقال بداية ونهاية. يكون الكلام بالتالي عادياً لا يثير خيال السامع، أما هنا في هذا التركيب الإيقاعي فالكلمات قاسية وراجفة وما عتم أن أوقعت الخلخلة المقدمة في البيتين خلطاً بين بداية الشـــاعر الطويل ونهايته حتى إلتبستا كما اختلطت ساق الأنا بجثة الميت في تلاحم تام بين الأنـــا والأب. نجح الانزياح الدلالي في الوصل بينهما.

للحروف، من حيث المستوى الصوتي، وظيفة افهامية معبرة عن غاية الرسالة وهي الحزن عند الموت.

بالإحصاء يستخلص خمس وعشرين كلمة متعلقة بالرسالة وتحمل الـــلام اللـــين : [***إلـــى – مجهولة – إليك – إليك – مجهولة – السبيل – مجهولة – الدليل – إليك – أولى – رسائلي – رسالة – لأنها – إلى الأبد – لن – رسالتي – ولا – القديم – للكلام – لي لقاء – العنوان الموتى]***.

أما الكلمات المتعلقة بالموت فعددها أربع عشرة كلمة حاملة حرف الميم : [***الموتى – مدينة – مجهولة – سترتمي – أمام – المدينة – الصمت – مكفنا – القديم – الكلام – المنام]***.

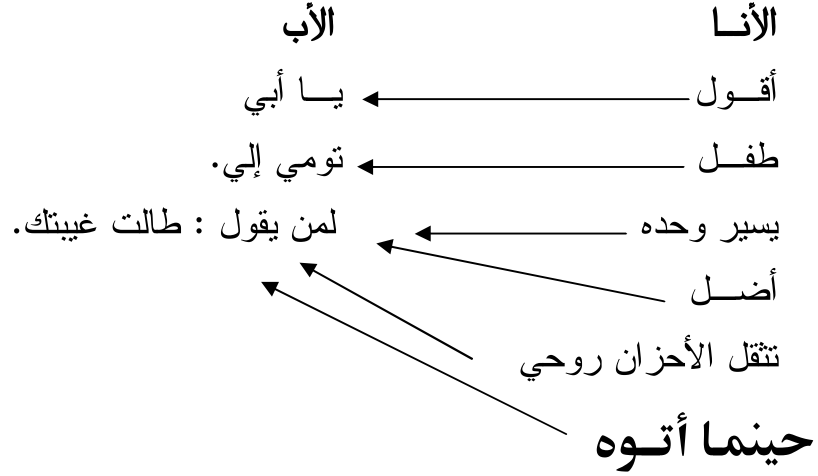
" ***بَسْ...*** " " ***مسَا...*** " " ***سلام*** " " ***سلام*** " حروف تصور كيفية فراق الأب بولده والدنيا معاً. كأن الحروف توجس خيفة الفراق لهمسها وليونتها.

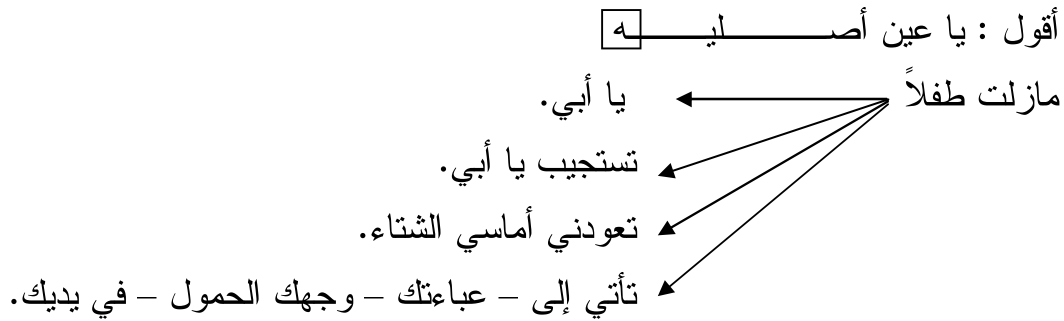
لا يدهمه الموت وإنما يعتبر الصراخ ضد المدينة وأهلها وتكرار كلمة أبي عدة مرات إعتداداً بنفسه ومقاومة العقبة الكؤود.. إنه يهتبل كل الفرص السانحة لاسترجاع العلاقات بينه وبين أبيه سارية في مجرى الحياة، طافية بالذكريات من المستساغ أن يسترجع : " الأنا " العلاقات التـــي كانت مقطوعة بينه وبين أبيه، ضاعت من أجل قساوة المدينة، فتجرعها غير مستساغ تماماً.

قد نهكته الذكريات وما هي إلا أن تعطي الأولوية للأنا المتلفع بغلالة الأنانية وحـــب الـــذات على الرغم من الملاحظة عن كتب أن الأب هو موضوع القصيدة.

توغل في الذكريات، حتى وقع له خلطٌ وهو على علم بأن أباه لا يستجيب له إلا كباسط كفيه إليها، قد بالغ مبالغة تنكبت به عن جادة الصواب. فيدلف منه لحن تائه وعبادة لا تفتـــأ الريـــاح تستثيرها ووجه حمول وتحية على اللسان.

للكلمات هنا وظيفة الربط والصلة حسب الجدول الآتي :





أنشأت الذكريات صورة للأب عند الفراق إشاراتها في ضبابية تامـة، تتشـكل الصـورة بالصوت والعباءة والوجه الصبور واليدين.

ما اطلع ***حجازي*** في 1957 على قصائد الشاعر الفرنسي ***فكتور هوجو***، غير أن صورة الأب تشبه كثيراً صورة الزارع الفرنسي حقله : « ***وفي يديك من نبات الأرض ما جمعته*** »

ما الذكريات بمصرخه وإنما تسترجع شبح ذلك الطفل الحزين الغريب الذي ينوء تحت وطأة متاعب الهجرة.

" الأنا " حاضر بقوة في القسم الرابع بفضل القول والنداء المكرر: يا أبي. فيليـه صـمت الأب كالشر المحيق بالطفل البريء. يصعد التكرار إلى " الأنا ". يكون الإتيان من العام إلى الخاص :

1- تأتي على جناح لحن تائه في الليل.

2- تأتي إلى عر طفل.

3- تــأتـــي إلـــي.

في الواقع ليس الأب آتياً وإنما هي ذكراه المتعلقة بالماضي وطفولة " الأنا ".

وظيفة الصورة الفصل و القطيعة والشعور بالتوحد بضمير الغائب [هو] : « ***يسير وحده*** » سرعان ما يرجع إلى أحاديثه : [أضلّ – روحي أتوه].

الكلام عن المرأة انقطاع دلالي في مسار القصيدة التي قد اتضحت معالمها بتركيز الموضوع على فقدان الأب. إن الكلام عن المرأة حشو لا مجال له في ميدان الموت والفراق. يشعر " الأنـــا" بذلك فيتعذر ليتهم المدينة بدار البوار والماخور، على الرغم من تحذير الأب من نساء المـــدن. الصلة متواترة بين بوح سره لأب ميت وحب امرأة فقيرة حزينة مات أبوها وتقرأ الشعر.

ما حصل الحب عند " ***الأنا الشعري*** " إلا إذا توفرت مميزاته الشخصية في الجـــنس الآخــر بالعبارة [كأنها أنا]. ميزة الفقر وموت الأب وقول الشعر متوفرة فيهما في الثنائية المتكاملة مـــن الذكر/ والأنثى – يستحيل أن يكون الحب هنا خطيئة، ولو كان حباً لامرأة المدينة.

لم ينجح التكرار في خلق صورة شعرية ***طريقها الطويل***

طريقهم الطويل

حدث إنقطاع دلالي آخر في حديثه عن المشوار الطويل الذي ينتظر الجماعة يعني " نحن " الشعراء من الجيل الواحد تكرر الجملة الاسمية في الفقرة الثالثة:

زمانـنـــا بخيـــــل.

لكنما زماننا بخيل.

زمانـنـــا بخيـــــل.

لعل انقطاع قصد الحفاظ على الرنة الموسيقية [ـيل]. يتصاعد الحزن تصاعداً أفقياً إيقاعياً إلى أن يكون في الختام إشتياقاً " للكلام " في " المنام " – أثار الجناس الناقص إيقاعاً في الجملة الشرطية الختامية التي تحمل نفحَة الموت الثابتة بحروف لينة : م / ن / ل – إنها جملة صدى لآخر الجملة من الفقرة الأولى. يتجلى معنى باطن لكلمة " بخيل " تتفرع منه دلالات. فـــالمعنى المضاد إيجابي ولكنه غير موجود: وهو الكرم والعطاء إنّ الكلمة دعـــاء للتواصـــل والعطـــاء والخصب، هي ذراعان مفتوحان لالتقاط الحنان والحرارة الشعورية. لكن، ينعدم كل هذا وتبقى " ***حياتي قصة خرساء*** "

ويختم التحليل بقول ***الدكتور القصاص عن نظام القافية في « رسالة إلى مدينة مجهولة »:*** سنرى أنّ : أودعك ومعك وأدمعك ومواجعك، تتعاقب في بيت وراء الآخر – وأنّ ... « الظلام والأيام وبالسلام » قواف تكاد تكون جارية على طريقة الشعر الكلاسيكي القديم.(1)

1 –القصاص؛ مجلة "الشعر" اغسطس 1965 ص 114

لم يبق إلا الإعتراف

أثارت المجموعة الشعرية من الديوان " لم يبق إلا الإعتراف "[1]، مدة عقود عدة، شـــروحاً وتعليقات لأفكارها الوطنية والقومية، فتثير اليوم الاشفاق عند موضوعاتها كغنائهـــا بالاتحـــاد الإشتراكي أو بلومومبا... إنها ناءت عن إهتمام المتلقي، وفطن الشـــاعر لهـــذا التغييـــر فـــي المجتمعات العربية، وهو مازال واعياً بحدوده التي تقف بمنأى عن التبعية السياسية والثقافيـــة، فحاول الفكاك من التأثير الرومانسي ليجدد مساره الشعري متصاعداً ومحاولاً الصلة بين الذات الشاعرة والواقع، متماشيا وتيارات عصره والتغيرات السريعة للشعر العربي الحديث، غير أن الديوان "***لم يبق إلا الإعتراف*** " لم يتغير في الواقع من حيث محاوره الرئيسية عن "***مدينة بلا قلب*** "، تخلص عن الإسهاب، ومال إلى التركيز وإلى اللغة الشعرية الصافية، « وحافظ علـــى الميزة الأولى... وهي أنه من كبار المغنين في الشعر العربي الحديث »[2] كثيراً ما يرى فـــي معالجة شعره، واقفاً وقفة تأملية يصحح قصيدته ويضيف لها شكلاً جديداً وهـــو يصـــغي إلـــى الحوادث السياسية والإجتماعية المتحولة إلى أن لوحظ تطور في الشكل والمضمون مـــا بـــين 1962 و1964

فجمعت القصائد سنة 1965 في الديوان المسمى «***لم يبق إلا الإعتراف*** »، وتجدر الإشارة بأن العنوان لا تتبعه قصيدة بنفس الاسم كما هو مألوف عن ***حجازي*** الذي جمع فيه المبدع والغريب، وعالج قضيتهما وقدم إغتراب الرجل الريفي « عندما ينزل من مدينة كبيرة، فيصطدم بأسلوب الحياة ويصطدم بالتباعد بين البشر في هذه المدينة الكبيرة ... فلم تصبح القرية مجـــرد غربـــة بدنية، بل أصبحت غربة فكرية... بل أصبحت الغربة شائعة تمثل مهاداً باطنياً لمعظـــم قصـــائد الديوان... »[3]

يوميـات الإسكنـدريـة

لا يكون العنوان إطار القصيدة العام ولا المحور الذي تتمركز حوله، ولا ينبئ بمضـــمونها، ولا يتضح مقصوده الدلالي حتى بعد أن تنتهي دراستها، هل جعل مجاناً للتزيين ؟ تخلى عـــن وظيفته الرابطة بينه وبين القصيدة التي تحمل في طياتها دلالات خاصة.

66– أحمد عبد المعطي حجازي، لم يبق إلا الإعتراف، بالطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت 1965 الطبعة الأولى، أخبار اليوم، مصر، بـــدون تاريخ .

2– صلاح عبد الصبور، مناقشة ديوان : " لم يبق إلا الإعتراف " مجلة " الشعراء "، أغسطس 1965، ص.115

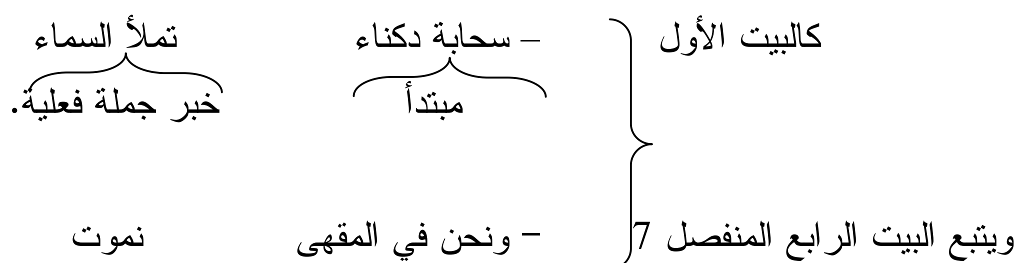
3– المرجع السابق ص 117 و129.

إن العوامل الطبيعية: [سحابة دكناء - البحر - الليل - ليلتين - آخر الصيف - أخر النهار - البحر]، تسيِّر مصير الأشخاص وتنقض نواياهم ورغباتهم - تفرض العوامل وجودها ضمن القصيدة كلها وتستجمع شحناتها الدلالية. وتضيفها إلى قوة الأشياء الصلبة [كالبيوت - الباب - إطار - ستار - المدن - السفن]، لتقاوم التوحد والموت، مأساة الإنسان على وجه هذه الأرض، أو بالأحرى مأساة الشاعر في « رحلته الأخيرة ».

بنيت الفقرة الأولى، دلالياً، على ثنائية ضدية [1] تحول دون إرادة الحياة عند الشاعر، وبفضل التضاد تتبع الفجوة / مسافة / التوتر كما يسميها كمال أبوديب [2]

الثابت	*مسبب التوتر*	*المتحول*
سحابة دكناء تملأ السماء	إلاّ	شريطاً شفقياً
والبحر ألوان تموت	... كلما	ضاق المساء
....	....	....
ونحن في المقهى	....	نموت

نظرة إلى التركيب النحوي تستجلي تركيبا عادياً لجُمَلهِ الإسمية :



1- أعرج خالد، المؤثرات البنيوية في النقد العربي الحديث في سوريا ولبنان، أطروحة ماجستير، جامعة حلب، 1991،ص171.

2- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية الشعر العربي الط. الثانية، بيروت، 1981 .

غير أنّ أداة الإستثناء [إلاّ شريطا] وكلما [كلما ضاق]، وثلاث نقاط دالة على عدم انتهاء الكلام، والسطر الفارغ ما بين السطر الثالث والرابع، كلها، عناصر تحجز السطر الرابع ليبقى وحده وليشير إلى أن العنصر الإنساني ضعيف بالنسبة لحقل الطبيعة المائي[تملأ السماء]

إن التركيب الصوتي عنصر أساسي من عناصر الفقرة الأولى دلالياً، فالجرس " **سُوتْ** " رتب بعد إستثناء يعلن عن إخراج السطر الرابع من النسق العام للمقطع في توحده الدلالي والترتيبي. كأن هذا الشكل يعبر عن انطواء الشاعر على الذات.

إن الجناس المقلوب في القافية [السماء / المساء] يجد صداه في مد" المقهى " ليدل على التلاشي والموت.

إن الصراع المقيم بين الكلمات لا يعبر عن رؤية للطبيعة من حيث إن السماء كانت تضيق، والأفق كان قد تحول إلى شريط شفقي، والبحر صار ألواناً تموت ... على الرغم من تغيرات الطبيعة فهذا لا يمس الذات الشاعرة التي بقيت منقطعة عن تلك الطبيعة المنهمكة في ذاتيتها، والبيت الرابع صورة طبق الأصل لوضعية الشاعر الذي يظهر منقطعاً عن الطبيعة انقطاعاً شبه موضوعي، كما انقطع البيت الرابع عن الأبيات التي سبقته » بفضل جدار غير مرئي، يسمى البعد - أو التباعد - التهكمي : « ***ونحن في المقهى نموت*** »

ينطلق المقطع الثاني من كلمة مفتاح " ماري " التي تنداح منها صورة الأمل، وتحرك المشهد المعتم بتواتر أفعال سياجها جملتان موصوليتان:



هل يمكن أن يقال أن الأفعال تسير حركة مؤنثة نحوياً [ذكر الضمير: هي 7 مرات، أما "هو "

فثلاث، وأما " أنا " فثلاث] ؟ وليست حركة أنثوية بحيث الجنس هو منقذ الشاعر لا، وإنما ضعف ماري وأساسها قد ينجيان الذات الشاعرة.

إذا استقرئت المعاني ظهر للعيان فضل الشاعر في إنقاذ " ماري "، هذا من حيث المستوى السطحي للمعنى، غير أن ترتيب الكلمات النحوي يعلن عن إنقاذ ***ماري*** الضمني للشاعر. في الحقيقة هي، على الرغم من تجربتها التاعسة، تنقذ الشاعر من خوفه وتوحشه ووحدته.

إذا جردت " ***ماري*** " من هدفها النبيل لا يبقى منها إلاّ صورة مأساة امرأة وحيدة [***تمشي وحدها***]، لا تملك جسدها، إنه للبيع [***تعرض ثديها***]، وما « **الأنوثة عندها إلا غرض اتجار وتصيد، كما يقول منصور مناف بأن حجازي تكلم عن المرأة في : " مدينة بلا قلب " إلا أنه لم يأت إلى الحديث كثيراً عن المرأة وعن معاناته معها... لم يتخذ من بنت المدينة حبيبة له**» ..[1]

إن الكلمات الغريبة = بلاج – أثيني ... المستعملة بحذرٍ، في هذه المقطع، لا تصبغ الصورة بالتجديد وإنما تغرسها أكثر فأكثر في تقليديتها. فمن المعتاد أن يذكر اسم " ***ماري*** " أو اسم "**ماري**" أو اسم أجنبي آخر عندما يعني به ذكر امرأة حرة جنسياً.

ما " **ماري** " إلا امرأة لرؤية الشاعر الذكورية المألوفة في المجتمعات العربية، حيث الكلام عن امرأة الشريفة [الزوجة] غائب في القصائد، فلا تذكر إلا الأم التي قدستها الأمومة، وتذكر المومسات كماري وغيرها، فماري في هذه القصيدة بالذات تتعالى على الخطيئة لتنقذ الشاعر.

الموقف من المرأة والحب القديم، لم يتجدد بعد إنه ميل شبقي للمرأة، بحيث جسدها يبحث عنه في أماكن : مقاهي ... بلاج ... أو " ***أماكن لا تخلو من النساء*** " [2].

العلاقة بالمرأة حالة طارئة بالنسبة للشاعر، إنها سطحية بحيث لا يعرف الواحد الآخر، والدليل أن " ***ماري*** " التعيسة تقص عليه فعله النبيل وهي غير منتبهة إلى منقذها الشاخص أمامها، كانت تظنه أحد زبنائها. إنه لم يبح بشيء. تركها تبكي وتبتسم له. غير أن علاقته بالمرأة حرجة، حبه حيني، ينقذها جسدياً ويعجز أن ينقذها من توحدها. تعكس صورة توحدها صورة الشاعر بحنينه ووحشته : [طفولتي – وحشتي].

يعيش الشاعر جدلية مأساوية، كأن انزياحه الإجتماعي يعطي صبغةً إنسانية لعلاقته مع الضعفاء كالمومسات، إنه قادر على الإنقاذ ولكنه عاجز عن الحب، بين إحصاء الكلمات انحدار النسبة المئوية لوجود " حب" في الدواوين الثلاثة – حتى صودن ووصلت إلى الصفر في الديوان الأخير. إنه شاعر لا يستطيع أن يحب ولا أن يعبر عن عجزه هذا.

---

[1] – منصور مناف، الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، بيروت 1975، ص 148.

2– حجازي، أنا وصلاح عبد الصبور والموت، الكرمل، عدد 4 سنة 1981، ص 48.

ما " **ماري** " إلا إطار الشاعـــر الدلالي بها يفرض وجوده بتلاحمه معها كما يتلاحم " أنـــا " و" هي" في الأفعال، فينصهر أن ليكونا " نحن " القوى المعزز.

الوداع بعد اللقاء، بهذه الكلمة يربط المقطع الثاني بالثالث كما يربط تكرار " وداع " المقاطع بينها :

كـــان	***وادعـــــاً***	***باهتـــــاً***
وداعنـــــا...		
كـــان	***وداعـــاً***	***صـامتـــأ***

اسم كان "***وداعنا***" المعرف بالإضافة محور الأسطر الثلاثة. إنه يوحد المعنى حتى مـــن خلال وزن الكلمتين الأخيرتين على وزن " فاعل "، ومن خلال الجرس الواحد " تنْ "

وقع انصهار بين " أنـــا " و " هي " في ضمير المتكلمين " نا " الذي يرتبط بضمير " نا ".

يجوز أن يوقف المقطع عند حد السطر الثامن عشر، لأن الأسطر الموالية 19 – 20 –21 –22 كلها تلهث من وراء صورة جديدة بالتشبيه المعبر عن استحالة الحب إلا بالفراق، ولكـــن بدون جدوى، إنها أبيات غطت زمن الشاعر الحياتي العاري : « ***والمدى عراءٌ خلفنا*** ».

أما المقطع الرابع والأخير، فيعرض وحشة الشاعر ومأساته في مدن قد عبرها، وسفن قـــد أضاءت طريقه ثم غابت، ومقاطع أغنية شعبية تغرقه في حنينه وتزيده حزنـــاً علـــى طفولتـــه القصيرة في زمن العراء والعبور.

المقطع منسجم من حيث القافية :

[القصيرة / الأخيرة]، [تغيب، قريب، تجيب]، [أصدقاء، بكاء].

يستخلص من دراسة القصيدة أن الأسلوب « يجمع بطريقة قد تكون تلقائيـــة خصوصـــيات أسلوبية ذات جدة عصرية بخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية.

استعمال بعض الكلمات يطبعها بطابع الحداثة : [صمت مأساة – عتمة البيـــوت] ويـــلازم الإيجار بحيث « الشاعر أحياناً يختصر التجربة اختصاراً شديداً مفاجئاً .... هذه القصـــيدة لا تخلو من الاختصار المخل »... [1]

[1]– د. عبد القادر القط، مناقشة ديوان لم يبق الاعتراف ، مجلة الشعر، أفريل 1965 ص 114.

الأمير المتوسل (من الصفحة 291 الى 301 –بدون تاريخ)

بعد قراءة القصيدة " ***موعد في الكهف*** "، كان يتوقع إتيان النقيض للفارس العالم الذي يعرف كل شيء وهو الأمير المتسول، صدف شبحه من قبل في قصيدة : " ***بغداد والموت*** ". كانت صورته غامضة، لم تظهر ملامحه جيداً. كان فتى لم يشخ بعد، متيقن من العلم المطلق حتى يقع الانكسار. ويتحول إلى الأمير متسول. تقدم صورته القصيدة التي نظمت سنة 1963، معلنة عن انكسار في يقين الشعر، بعدما خرج الشاعر من جنة الحلم القومي، ووجد نفسه متسولاً، تؤلمه حدة المفارقة بينه والآخرين، لاجئاً إلى الكلمة ذات الدلالة الملتبسة التي انطوت عليها قصيدة " ***الأمير المتسول*** ". كان ***صلاح عبد الصبور*** يعتبرها من « ***أجمل قصائد الديوان*** »[1]. وهي تطرح قضية الإبداع الشعري بسؤال يلقيه الأمير الساقط من مملكته المثالية ويلقيه كل شاعر يريد أن يستغل المواقف التاريخية « كحادثة نوم ***علي (كرم الله وجهه)*** في فراش ***الرسول (عليه السلام)*** ليلة إزماعه الهجرة إلى المدينة. هذا الحادث المحوري في حياة ***الرسول*** وحياة الإسلام قد استغله ***صلاح عبد الصبور*** أحسن استغلال في قصيدة « ***الخروج*** ».وبنفس الطريقة كان استغلال ***أحمد عبد المعطي حجازي*** لقصة مقتل ***الحسين،*** في قصيدته " ***الأمير المتسول*** " [2]

كانت حركة داخلية تموج نفسية الشاعر، فانعكست على القصيدة بحركة موسيقية، كأنها لقطات سريعة، ما تلبث أن تنتهي. عندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر. وقد تتموج حركة بطيئة، عندئذ يمتد الكلام ويمتد السطر، في انسجام متواصل ومتكامل.

يثبت التحليل أن المستوى الدلالي في القصيدة يطغى عليها، لأنها حاملة قضية يسأل عنها الشاعر.

المستوى الصوتي :

يتقاطع المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي في المقطع الأول من حيث الجرس [ـيِر] : الأمير/ الأخير. يشاطر الجرس الصيغة النحوية في حراسة ما تبقى للأمير وأميرته من لوازم خاصة بهم.

الاسمان [الأمير / الأخير] مذكران يحرسان مؤنثين : [الثمينة / السجينة]. إنهما ينتهيان بنفس القافية : [ـينه].

في المقطع الأول، ثلاثة حروف متشابهة مع نفس الوزن للكلمات، للقافية. هنا دور مولد صوتي ومعنوي، إنها ترتبط بالبنية العامة للقصيدة. يعلن مثلاً، المقطع الأول عن لون

1- صلاح عبد الصبور، مناقشة عن ديوان " لم يبق الاعتراف مجلة الشعر، أغسطس 1965، ص 115.

2- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر... ، ص 66.

الجرس الذي سيردد في المقاطع : الرابع والخامس والتاسع والعاشر، وينتهي مع نهاية سلبية أي انتحار الأميرة أو موتها.

تترتب القافية كالتالي :

المقطع الأول
1- المـــد ينـــــه
3- الثميــــنـــــة
4- السجـــينـــة

المقطع الرابع
19-السفـــــينـــة
20- المـــد ينـــه

المقطع الخامس
23- المد ينـــــه
24- حـــز ينـــــه
30- الفنـــــينـــه
32- جبـــــينـــه
33- يمـــــينـــه
36- مـــد ينـــه
38- سكـــنيـــه

المقطع التاسع
62- مـــد ينـــه
64- الثمـــــينـــه
65- السخـــينـــه
73- اللعـــــينـــه
75- الضغـــينـــه

المقطع العاشر
78- السجـــينـــه
82- الحصـــينـــه

- ينتهي هنا هذا الجرس.

القافية في المقطع الثامن [ــْرَه] توحد موضوع السترة والحماية المنشودة عند الشاعر. تردده يولد موسيقى [السترة / القدرة / الهجرة / النبرة / أسره / السهره].

إنها تلقى صداها في المقطع العاشر [الهجرة / العورة]. فتوحد موضوع اللباس وأثره على الشاعر.

في المقطع الأخيـــر تتناثر القافيـــة [ــُور] بحيث الأسماء كلها على وزن " الفعول " : [الصقور / العبور / المرور / الوقور / الصدور / النذور].

المستوى النحوي :

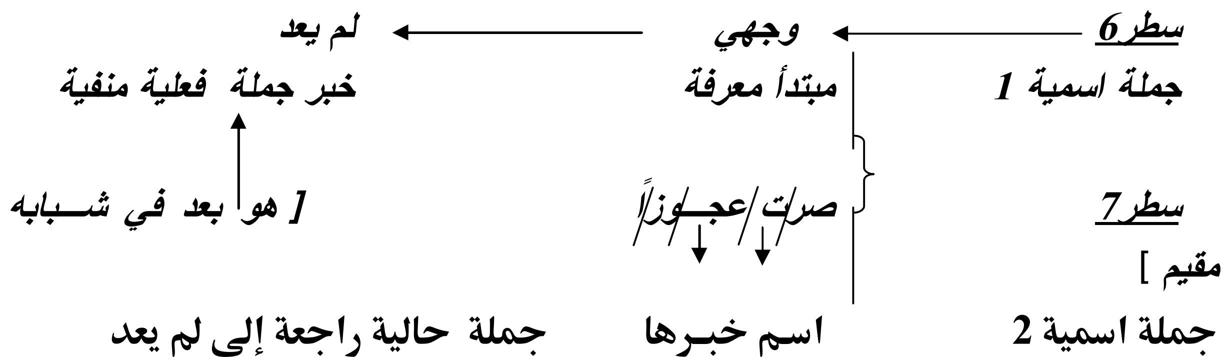
اسم " ***الأمير*** "، في العنوان، معرف بالألف واللام، يتبعه نعت معرف. المتســول، معــرف، صيغته اسم فاعل يعني حركة مستقبلية، وقد يعني إقرار حالة قائمة، سيقوم بها الأمير، يجــوز تعويض النعت بجملة فعلية : الأمير يتسول. لكن الإيحاء ينفد، والشاعرية تنقص. ماذا يطلــب الأمير؟

الأسطر الخمسة الأولى كلها جمل فعلية تتعلق بالمدلول حسب صيغتها، ويكون التوزيــع علــى الشكل التالي :

سطر 1 – فعل ماضٍ مزيد لازم.
سطر 2 – فعل ماضٍ مزيد لازم.
سطر 3 – فعل أمر متعدّ.
سطر 4 – فعل أمر مكرر متعدٍ.
سطر 5 – فعل أمر لازم + فعل ماضٍ لازم.

يلاحظ أن ما هو خارج عن الأمير فهو مزيد، لازم، دالّ على المطاوعة. كل ما يقربه فهو متعدٍ إلا السطر الأخير حيث الأمر لازم، يرجع صيغة الماضي اللازم ليقفل المقطع في تشابه تام.

الضمير المتصل في « ترامنا » مضاف إليه. والإضافة تجمع بين الأمير والــذات الشــاعرة بحيث الفرص فاتتهما للحصول على الإمارة.



الجملتان في السطرين السادس والسابع اسميتان المبتدأ معرف بإضافة " ياء " المتكلم الراجــع إلى الشاعر.

[الوجه] يبتدئ الجملة والمعنى، فخبره ينفي الشبه القائم بينه وبين أبيه. كلام جد عادي غير أن الجملة الثانية في السطر 7 جاءت لتكسر الصلة بين الجملة الحالية وصاحب الحال، إنها جملة مخلخلة المعنى. أسلوبها خبري حيث الجملة الحالية تكذب تحويله إلى عجوز.

تكرار الجملتين : تقول لي رسومه / حين ... (سطر 8).
تقول لي رسومه / وهي تجيل ...(سطر10).

يسيج الصورة الجانبية للوجه، كأنه اختلاس لزوايا مضحكة. يتهم بالأعين أنه مسؤول عن ضياع تاج المملكة، حتى صار شيخاً عقيماً، لا يستطيع أن يلد أي أن يبدع ويخترع.

تكثر، في المقطع الثاني، الضمائر المتصلة والمضمرة، فإذا عوضناها بإسمها يعطي التعويض :

- وجهي / لم يعد (وجهي) / ... أبي .

وردت في السطر، ثلاثة ياءات للمتكلم، مضافا إليه.

- صرت ... / و(وجهي) في شباب (وجهي) مقيم هنا أيضاً دلت ثلاثة ضمائر على " أنا ".
- رسوم وجهي / لي / ت / فوق رسوم (وجهي)

تطبق الملاحظة السابقة على هذا السطر أيضاً. فإذا عددنا عدد الكلمات الدالة على الوجــه، نحصل على ست كلمات، وهذا العدد يتلاءم مع الجمع في السطر9 [فارتطمت وجوهها].

يتكون المقطع الرابع [من السطر 14 إلى 17] من أربعة أسطر فيه جملتان الأولى ناهية، تخاطب الهرة / المرأة الحرة. والثانية شرطية بـ " لــو "، معبرة عن تمني الشاعر / الأمير. جواب الشرط جملة فعلية تعد مصاحبة " الأنا " بإكتشاف مجد كانت تجهله. تعطــف علــى الجملة جواب الشرط جملتان فعليتان : وتــريـــن
وتشـــربيـــن

إلى أين يركن مجده ؟ إلى الجملتين المعطوفتين، طبعاً. ليس مجده إلا مجرد صورة وقهــوة مرة. هل ينال الإمارة بهما ؟

" ثم " في السطرين 29 و30، يربط جملتين بجملة دالة على حزن يثير الذكريات. فيكــون التركيب كالتالي :

سطر 27 – تململ الحزن بصدري مثلما / تستيقظ الذكرى على دفق المطر.

سطر 29 – ثم مشى ["] مثاقل الخطو كما / تولد أول الدموع في مآقينا الظنينة.

سطر 31 – ثم رأيته ["] أمامي
1- واقفاً يبكي على مرمى حجر.
2- مستنداً برأسه للخلف.
3- ماسحاً جبينــــــه.

4- مكلــــلاً بالشـــوكة.
5- باسطـــاً يمينـــــه.
6- وقال لـــــي.

تركيب الأبيات يكثف الصور وينفخ فيها حركة إنسانية تبعث إلى الأمام – الجمـــل الـــثلاث فعلية إلا أنّ الفعل في الجملة الأولى مضارع [تستيقظ] – أما الأفعال في الجمل المعطوفة صيغتها الماضي [مشى – رأيته] مطابقة الذكريات.

تحتوي الجملة الثانية المعطوفة على سلسلة من صيغ الحال مسندة لحزن صفات إنســـانية [واقف / يبكي / رأسه / جبينه / يمينه / يقول].

الحال تجعل الصورة غامضة فيتحير السامع / المتلقي عن صاحب الحال أهو الحـــزن ؟ أم الأمير ؟ أم الشاعر ؟.

يلفت الأمر الانتباه في السطر 39. كَأَنَّ " أنتم " السامعين اشتبهت الأمور عليكم فيما يخص رسالة الشاعر : إنه شاعر وليس بائع شعر.

البيت 47 ←——— تثير فينا العطف ... قد
البيت 48 ←——— وقد تثير السخرية.

دخل الحرف " قد " على الفعل المضارع ليدل على التقليل، أي قليلاً مـــا تثيـــر العطـــف والسخرية. جعل الحرف متأخراً في البيت 47 وفي مكانه العادي في البيت 48 للصلة الصوتية بين السطرين ولتحاشي النشاز، غير أن تقديم السطر 47 غير مألوف وغير مقبول في النحو. ماذا يعني الحرف هنا في آخر السطر وحده بدون ربط بفعل ؟ هل يدل على معنى التقريب أو العبارة العامية : يعني ؟ قد وقع انزياح نحوي متأثر بالكلام الشفاهي الـــذي يقـــوى بصـــيغة المنادى في المقطع العاشر يقصد به تسييج شكوى الشاعر من شمس المدينة.

إن المدينة معادية للشاعر أو هكذا يظنه. فيتوسط الاسم الجملة في البيت 67 ويأتي في آخر السطر 70 للضرورة الموسيقية فيجمع بين جرس " أيـــْن " المؤخر و" يا " للتلاؤم الحرفي.

ما يقابل الوجه ضمنياً في قصيدة الأمير المتسول دلالة القناع بحيث الإنسان يحمل علـــى وجهه قناعاً لأنه يتوهم أنه اقترف خطيئة ما. الدلالات تلفتنا إلى اقترانها بالمشاركة في إشاعة وهم حتى يتساءل ويتردد في يقينه ويعرف أنه غير شبيه بأبيه الملك بعد ارتكابه الخطيئة التـــي تركته عارياً وحيداً، وهو بديل صقر قريش، هذه هي المفارقة الأولى، أما الثانية فهي في ضياع المملكة حتى العرى وسقوط القناع بالتمرد والاحتجاج.

المستوى الدلالي: « ***قد دخلنا في عالم مختلط، عالم إحساس... وعالم الواقع*** »[1]

إنّ العنوان يشطر العلاقة بين الأمير والشاعر ويؤثر انشطاره على المقاطع الأربعة الأولى من القصيدة حيث يضيف فضاء الأمير الحقيقي في المقطعين الأولين متميزاً ببقاياه، وتاجه الضائع، وتماثيل الأميرة.

يعلن المقطعان الثالث والرابع عن تحوله إلى شاعر متسول :

- المقطعان الأول والثاني ←——— حضور الأمير.
- المقطعان الثالث والرابع ←——— حضور الشاعر.

الأمير، كما يريده حجازي، من أصحاب اللقانة الذين اقتصرت عليهم الخبرة الفنية، وأتيحت لهم دواعي التلقن والدربة والتطويع. هو من صفوة أرستقراطية زال ملكها وتسلمت على الفور إلى رؤوس المشاكل الكبرى. إنها تبحث عن النبوة تارة وعن الإمارة تارة، لكن الزمن تغير، مرحلة الوعي بأن الإبداع الفني قد جف، وأن الشعر يصد عنه الناس انفضاضاً وهروباً.

الأمير المتسول شخص شبيه بآدم الذي سقط من فردوسه في مدينة معادية، كما ألف حجازي أن يصفها، لا تستقبله إلا شوارع مقفرة معبرة عن غضبها ورفضها للأمير وعدم الاقتناع به، فيبقى وحده.

تطرح هنا، قضية الأنا وعلاقته بالآخرين الذين يؤثرون في تحويل الأمير إلى شاعر، وفي تحويل الآخر إلى الأنا. يتسرب التغيير بطيئا في المقطع الثاني حتى يظن القارئ أنه كلام عن الأمير.

بواسطة الوجه، يدحر الشاعر الأمير عن مكانة ليحتل فضاء القصيدة، على الرغم من المصير الواحد أي الخروج والهروب، والانتقال.

وردت عبارة فرنسية في آخر المقطع الأول وروداً مطروقاً في أغنية فرنسية في الستينات : ترامنا الأخير !.

إن الوجه رسمٌ يستقل لوحده ليتفرع وجوهاً، أي تتشكل منه أنواعٌ من الأقنعة تغطي الذات الشاعرة الحالمة بالإمارة، وتسمح لها بالهروب وبجعل حاجز بينها وبين الآخرين. فات الأوان للإمراة في الشعر، تتأسف القصيدة على ذلك لأنّ الزمان حول الشاعر إلى متسول يطلب أُذُناً صاغية صار الأمير عاجزاً عقيماً، أصابه ما أصاب أميرته من الشيخوخة (سطر 83): «وشاخ وجهك الوديع ».

---

[1]- صلاح عبد الصبور، مناقشة ديوان لم يبق الاعتراف أغسطس 1965 ص 116.

ليس الأمير عجوزاً وإنما عاجزاً عن الإبداع، لا يستطيع توليد الصور واختراعهـا. للوجـه قدرة في رسم عجزه ليصير قناعاً من أقنعته.

تعين الرسوم أشكال الوجه لتستخرج منها وجوهاً متعددة، منعكسة للوجه الأصلي الذي يبقى على صورته، تقيم صوراً وأقنعة.

للرسوم قوة إبداعية فعالة بما أنها تجعل للوجه زوايا مضحكة على الرغم مـن أن الوجـه كظيم عبوس.

يثير تشكّل هذه الأوجه مسألة : « غموض الخوف والضحك، وغموض المأساوي الهزلـي بالتوغل في محور هذا الغموض ستكتشف دياليكتية الموت والحياة، يضع الموت قناعـاً علـى وجه حي، والموت هو القناع المطلق »[1].

إذن فالصور كاذبة لا تصل إلى كنه الذات الشاعرة. تنتج الرسوم صورة أولية، غير محددة الجوانب، لتجلب النظر والعبارات التي تدل على المعنى [منظري - ترين - ترين - مجـدي - صورتي].

أما الصورة الثانية فتركن في المقطع الرابع [من السطر 18 إلى 20] وهي تمثل الشـعور بالخوف من النساء، قد حذره أبوه، زمناً طويلاً من نساء المدينة. فيتجلى كالشـاب السـاذج، البريء، الطاهر الذي تلتهمه النساء، هن سبب قيامه بالمدينة. كأنه غير مسؤول عن مصـيره، رسم الوجه ركّزعلى هذا الجانب لتقديم صفة الضائع إذ تخلو الصورة من الميناء والسفينة.

تتعكس رسوم الوجه، في المقطع 13، بحيث السيف كالإنسان له صفاته : [نظرة – منزوع القناع – محتدم الشغرة – شاهدني].

للسيف وجه يسبر به الكلمة الفاصلة، الصادقة المجلية عن النبرة الموسيقية. تنشـأ حركـة مكوكية بين وجه السيف والقناع، بين المخفي والمكشوف. فالوجه حي، والقناع جامد. الوجه هو الفاعل والسائل معاً، غير أن السيف، يستحيل في الواقع، أن يكون له وجه، من جانـب، ومـن الجانب الآخر فالسيف مادة، فإذن وجهه مادة جامدة أي قناع، وهلم جراً، يعني أن الحقيقـة لا يصل إليها أحد.

إطار الصورة الثالثة، المكنونة في المقطع الخامس، [من سطر 21 إلى 38] يثبت المدينة في جهودها وسكونها وانطوائها على نفسها.

1- *Bachelard, préface à,* *Phénoménologie du masque* *p.14*

يخرق الشاعر / الأمير، الصورة، بين زمنين أيْ بين ترنيق السكون وغيابه – تزول صورة المدينة الكئيبة عندها يترنق السكون وتتحول الصورة الجامدة إلى صورة حسية / سمعية : أغني، إنه غناء الخلاص لإثارة الذكريات التي يوحيها دفق المطر.

صار الحزن كتوالج تفاعلٍ مع ظل الشاعر، فيكتسي صفات بشرية كاستنطاقه للتعبير عن إرادة المواصلة في السير حيث الحزن والخروج من المدينة. غير أن الشاعر ألف المدينة على الرغم من سخطه عليها، يخاف أن يغادرها.

يقفل – زمن السكون – المقطع : [وغاب في السكينة] وتنتهي به الصورة. كان حجازي كلاسيكياً فسكن بالكلمة في الحداثة، وعلى الرغم من المتاعب والعراقيل والعقبات أبى أن يقلع عنها رافضاً السكون والرتابة.

الصورة الثالثة مرتبطة بالوجه. لا يشعرَ بهذه الصلة، عند القراءة السطحية الأولى، ولكنها تظهر عند خَورَ قوى الشاعر : « ***فلم أقو على ردّ النظر*** » (سطر 37).

تتجلى خطة الشاعر جيداً، في المقطع السادس من السطر 39 إلى 44، وميسيرته الشعرية. ينفي كونه بائع كلمات، وشاعر المناسبات، وإنما هو أمير بفضل كلماته. أسلوبه هنا، خبري يجوز فيه التصديق لأن التكذيب بديهي، فالواقع يثبت ذلك.

القصيدة مملكته ورث عرشها من أسرته. إنها مملكة تذكر الجنة وخيراتها الموعودة لمن تبع الطريق المستقيم فأنهارها خمره وأرضها خضرهُ.

إنه يعد كل من صحبه إليها بتعبيد طريقه والتسهيل عليه والوصول إليها. إن الشاعر راغب في الصلة بالآخرين لا ينفر منهم وإنما يطلب مصاحبتهم، وهذا يتراءى من خلال الأسطر، يطلب ذلك من أنت وهو وأنتم :

(سطر 15) ⟵ لو تصحبينني.
(سطر 16) ⟵ الشبح يصحبني.
(سطر 43) ⟵ لو تصحبونني.

إن [المدائن الحرة] (سطر 44) فضاء الإبداع لنظم قصائد على نمط الشعر الحر. قد جربه ونجح فيه وطبعه بطابع رومانسي حداثي.

يرتبط المقطع السابع [من سطر 45 إلى 49] بهذا المعنى، قد أثاره الإستفهام : ماذا أصاب الكلمات ؟ أصابها خمول شاملٌ بما أنها عاجزة على إثارة خيالنا وبالتالي تجعلنا سادرين مبتعدين عن الواقع المر. ضعفت الكلمة وماتت تحت الأغطية، مختبئة، مستورة، يرمي بكلمة "أغطية " إلى الكتب والمجلدات التي تكتنز الكلمات وتخشى عليها فتغطيها بغطاء زمني يجعلها

تموت. فكرة الغطاء تجلب دلالياً فكرة الرداء. وقــــد يرى ***Bachelard*** في هذا المضمار أن « تأويلات الأغطية والستائر والتقنعات في تجريب تأويل الأشكال، تكشف عن ميل إلى إخفــاء الجانب الشكلي من الواضح والمظلم »(1)

من صفات الرداء القدم بلمعان سواده. قد ورثه من جده. من المتكلم ؟ أهو الشاعر أم ***علـــي (كرم الله وجهه)***، كما أشار إليه ***عز الدين إسماعيل*** حيث ***علي*** ارتدى رداء ***الرســول*** ليلــة الهجرة (سطر 54).

ينتهي الحلم والرجوع إلى الماضي التاريخي المجيد ليخاطب ***حجازي*** جمهوره بكلام مرسل بسيط، لا حاجة له إلى الرداء إنه يبيعه علانية :

سطر 60 - فهل هنا من يشتريه.

سطر 61 - يأخذه ... في آخر السهره !

هناك تناقض قد ألفناه في القصائد الحجازية بحيث المقطع السادس يصرح بأنه ليس ببائع ثم يعرض من بعد ثوبه المقدس للبيع.

إن المقطع التاسع [من السطر 62 إلى 66] ترديد للمقطع الأول هو ترنيمة لإعادة النفس، لربط الحلم بالواقع. يوظف تكراره كالوقفة في المسرح.

في المقطع العاشر [من السطر 67 إلى 77]، مفاجأة تنتظر الســامع / المتلقــي، هــي أن المدينة صارت ملك الشاعر "***يا مدينتي***"، إنه يتعاطف معها لقساوة الشمس معه.

إن شمس المدينة تعبث بالشاعر، فتتبعه وتأكل ثوبه وتعريه، النار التي هــي الحيــاة مــن مكونات الشمس، من هي ؟ أهي المرأة التي تقيم معه علاقة عرضيةً ؟ أم هي ملهمة شعره، تتبعه كما تتبعه المرأة وتعرّيه ؟

تشير قضية اللابس والعاري، إلى سلسلة من المشاكل. وظيفة الــرداء أن يخفــي الضــعف والجمال والقبح والخير والشر، أما العراء فهو كشف الأعضاء الجنسية، ومــا أراد أن يخفيــه الإنسان، وهو الطهر والمادة الخام.

لما أخبر بأنها « ***تنام تحت جلدي*** » زال الإبهام. إنها الحياة سرعان ما يرجــع الغمــوض الدلالي فلا يفهم جيداً غرض الشاعر.

الشاعر دحر ظل الأمير تماماً حتى نسي القارئ وجود تحول الموضوع إلى محور الحــزن وعمر الشاعر الضائع وخروجه فلا يعرف متى يرجع.

1- *Bachelard, préface à la phénoménologie du masque,p15.*

من هي « *أميرتي السجينة* » ؟ (سطر 78). أهي أول امرأة أحبها الشاعر بالريف البعيد؟ فبقيت فيه سجينة إلى أن هرمت « ***وشاخ وجهها الوديع*** » ؟ إنه متيقن بأنها انتحرت معتبـــراً أن زواجها بواحد غيره انتحار.

يحاول الباحث أن يتوغل في أسرار الشاعر كسارق النار، فيتقدم بحذر ليقتطف شعلة تضيء طريقه.

يذكر المقطع الثاني عشر [من سطر 84 إلى 85] المتكون من بيتين، عند استعمال كلمتي السيف والحداد، ببيت أبي تمام عند فتح عمورية :

« ***السيف أصدق وأنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب*** »

لما نكَّب السيف عن الطريق ومال عن وظيفته الدفاعية أخذ الأمير / الشاعر يبيعه بنصـــف ثمنه. ولا يستطيع السيف الدفاع عن الكلمات لكونه مستوراً، يستحيل أن يكون مدافعاً ناجحـــا، لـــذلك جرده من غمده.

يعالج هذا المقطع قضية الإلتزام. إذا ما حمل الشعر قضية خارت مراميه، ولا يصلح لشيء. السيف هو الشعر المدجج بالشعارات، إذا أضاعها فضيع شعره.

« ***... رث الشعار الملكي فوق نصله وضاع*** » [سطر 97].

تمثل صورة السيف رؤية الشاعر وتجربته. إنها الصورة الحسية للصورة الثانية العقلية التي تكون شعراً غير حامل قضية. فهو كالسيف الذي يتحول إلى سكين يكون في يـــد لـــص، أو يتحول إلى دليل في مداخل المدن [سطر 98].

يمكن أن يكون الدليل مجرد ســـهم أو إشـــارة تـــدل علـــى مكـــان مـــا، أو تكـــون علامـــة مرور(سطر103).

إن الدليل يصل المقطعين ليسير القول العاري إلى حقل الرموز والعلامات حتى يتضح لـــه طريق للعبور، تنعكس تجربة الشاعر الشخصية في القول الشعري وفي القضايا العامة.

يحاول ***حجازي*** شأن معاصريه أن يتجاوز الزمن، كما يقول ***كمال خيربـــك***[1] « ... **لأنـــه تخطى زمنَ العافية والانسجام، وشرع بتمزيق أقنعة المنطق، والمتعارف عليه، *طامحـــاً لأن يثقب جدران المعقول*[1] »، *لأنه " يشق طريقه وسط اللعنة والرعب ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام»*[2]**

---

[1] خالدة سعيد، الموقف والتعبير أنسي الحاج، ص 91.

[2] خالدة سعيد، الموقف والتعبير النص المترجم ص 103.

1- *Le mouvement moderniste arabe contemporain p.95.*

عادةً، يبكي الشاعر على الريف والأرض / الأم والذكريات، ولكنه يصرح الآن بأنه يجد لذة في العبور.

أن يخرج لسانه للشرطي هو تحدٍ للجمود، كما يتحدى الأطفال الصغار السلطة، ولكن الشرطي سموح «***فيكتم الضحكة في الوجه الوقور***».

القناع حاجز بين الأنا والآخرين هو العابث والشرطي الذي لا يعاقب. كل هذا يدل على عدم ربط الصلة بالآخرين حتى النساء يشحن أوجههن خوفاً، إنه هو أيضاً خائف من حكم الجمهور الذي يقضي عليه بالموت أو بالحياة.

الخاتمة :

تطرح القصيدة قضية الإنسان وموقفه من العالم. يبحث الشاعر عن الحقيقة وماهية الأشياء، فما يعثر إلا على صور وأقنعة ويقتفي سرابها.

ركز **حجازي** في هذه القصيدة على المستوى الدلالي ليبلغ السامع / المتلقي بغرضه من الشعر وموقفه من الحداثة.

يستخلص من المعجم اللغوي أن الشاعر **حجازي** أدخل قصيدته في الشعر الحديث بكلمات شاعت، كما لاحظه ***كمال خيربك***، عند المحدثين. قد كثرت في هذه القصيدة منها: ***الشمس - المطر - الأغنية - الحزن - الانتحار- الضياع - العراء - الخوف - السرداب - الستار - العبور - علامات المرور - ضائع - ميناء - سفينة*** - تشير هذه الكلمات إلى انكسار الذات المبدعة ما عدا الشمس والمطر والأغنية. كلها تحمل دلالة التغيير والانتقال من حالة إلى حالة من بلد إلى آخر. والدال على هذا التغيير هو الانزياح الوظيفي للكلمات التي سيعالج انحرافها في الفصل الأخير.

البطل { من ص 302 إلى 305 }

إن الكلمات، من حيث مدلولها، تولج الأشخاص المحيطين بعالم الشاعر في حياته الخاصة. كل ما يقربه يصير ملكاً له : " ***يا فارسي*** ".

تتداح منه معاني كالفارس المحبوب، المألوف، القريب...فتنشأ صورة البطل الجاهلي المتسلح بمميزاته الشائعة ككر الحصان، وقطف الرؤوس، والتوغل في معمعة الحرب.

استخدم الشاعر، من حيث المعجم اللغوي، كلمات رددها كثيرٌ من أصحاب جيله : " ... ***إن الرموز التي كانت لدى جميع هؤلاء الشعراء رموزاً أسطورية للبعث المتحقق للبطل المنقذ***

الذي سيأتي – نجدها تتحول إلى رمز البطل الأجوف... و كذلك ينقلب الرمز الجوهري " للطبل" عند سائر الشعراء، عند حجازي والبياتي، وعبد الصبور وغيرهم " (1)

من حيث المستوى النحوي / العرفي، تتغير الوظيفة الدلالية للأفعال بتغير صيغتها. فالأفعال المضارعة، في الغالب، تدل على حركة البطل وتختص به. أما الأفعال الماضية فمتعلقة بالشاعر: [تغنيتُ – وهبت – رأيته – رأيته]. الصيغتان تشكلان مقابلة بين البطل الفاعل في الحاضر والشاعر المتغني الذي يستمد صوته من الماضي :

لما تغنيتُ ، لما تحرك اللسان.

يكرر الفعل في صيغة الماضي بتكرار البيت، إنه دالٌ عن رغبة الشاعر في ربط البطل بهذا الماضي الكامل الصافي الذي يصير جزءاً منه.

ليست قضية القصيدة دلالية أو نحوية فحسب وإنما هي قضية التشكيل الموسيقي الجديد (2)، الذي أثارته إثارة خطيرة جداً. لعبت قضية القافية دوراً فنياً في موسيقى القصيدة بوحدتها الموسيقية وتنوع أشكالها.

من حيث المستوى الصوتي استخدمت القصيدة جرساً شكَّل إيقاعاً، كرر في الفقرات الأربعة، هو الراء الساكنة. لم يلتزم جرسٌ واحدٌ ليمكن من تسمية القصيدة رائية. الدال الصوتي جعل القصيدة تتماشى وآخر حرف لقب البطل غير المصرح به في القصيدة إلا في الإهداء : "إلى ***جمال عبد الناصر*** ". حاولت القافية أن تجعل حرف الروي صوتاً متنقلاً من سطر شعري إلى آخر، وبالتالي ارتبطت أبيات القصيدة ارتباطاً عضوياً.

أتى الجرس المخالف [ـَان] في الفقرة الأولى والثانية. أما في الثالثة فقد وقعت خلخلة جرسية [ـتهُ – كون – لا] ماعدا الجرس الأخير [نا] و[ـين]: تنوعت الأجراس في نهاية أسطر القصيدة لكي لا يكون عندئذ عرضة للوقوع في الرتابة والإملال.

يناسب جرس البيت [إني أغني للذي رأيته] نهاية البيت الموالي [هذي يداه – وجهه – ابتسامته]، أن الجرس رابطٌ بين البيتين، كأن الثاني يتم معنى البيت الأول، هما البيتان الوحيدان اللذان ينتهيان بهذا الجرس، كأن استخدام أكثر من جرس واحد عفوي غير معرض فيما صنعه الشاعر في القصيدة.

يعلق على روي الفقرة الأخيرة فيقال " فواضح أنه استخدام في سبعة أسطر من هذه الثمانية جرسين اثنين هما الراء الساكنة والنون المسبوقة بحرف المد. ونفس هذه النسبة صحيحة

1- كمال أبو ديب، أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر، مجلة فصول : " الشعر العربي الحديث" المجلد السابع، أكتوبر 1986، ص 233 .248.

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 113.

بالقياس للقصيدة كلها... لم يكرر الشاعر جرساً واحداً في القصيدة كلها، بل إنه لم يلتزم بالجرسين اللذين ارتاح لهما كل الالتزام. فقد رأينا كيف أنهى السطر الثاني بجرس مخالف [الهاء الساكنة] وكان هذا الجرس أنسب ما يكون نهاية لذلك السطر " تلونت القصيدة بالجرسين وتنوعت سطورها بالتموج الموسيقي.وبعد تدبر شكل التركيبة الموسيقية ظهرت مشكلات، منها التفعيلة، بحيث خلط بين الكامل والرجز. و" منها قضية خلط النهايات العروضية للوزن الواحد ".[1] ما يستخلص أن الجرس ضمن القصيدة المدروسة قام بوظيفته تكثيف المعنى وتركيز الدلالة.

- ***رثاء المالكي*** { من ص 306 إلى 315 } بدون تاريخ

تعريف العنوان بالإضافة " ***رثاء المالكي*** "ينبئ بالموت. يوطد المدلول وحدة القصيدة ومحورها البكائي ويقدم جواباً لانتظار القارئ السائل.

تتموج القصيدة الرثائية المتكونة من مائة وأربعة عشر بيتاً، بين خمس مقاطع متفاوتة في الطول وهي :

المقطع 1	***من السطر 1 إلى 16***	***عدد الأسطر 16***
المقطع 2	***من السطر 17 إلى 43***	***عدد الأسطر 27***
المقطع 3	***من السطر 44 إلى 54***	***عدد الأسطر 11***
المقطع 4	***من السطر 55 إلى 108***	***عدد الأسطر 54***
المقطع 5	***من السطر 109 إلى 114***	***عدد الأسطر 06***

تحديد الأبيات إلى خمس وحدات يسهل تحليل القصيدة ويرسم بنيتها بنية مغلقة معنى وإيقاعاً، تحركها أنواع عديدة من الملاءمات التي تعين هيكل القصيدة كله. [2]

تخضع المقاطع التالية بعضها لبعض ولا ترتبط أجزاؤ القصيدة دلاليا وإيقاعياً.

التقطيع الأول :

[المقطع 1 + المقطع 3 يساوي 27 سطراً أي يساوي عدد أسطر المقطع 2].

يتجلى من هذا الجمع أن موضوع المقطع 1 و 3 واحد يعالج ذكرى عدنان – كلاهما يناقضان المقطع 2، لا من حيث البكائية وإنما من حيث العنصران البشري والمادي : عدنان / بغداد.

-[1] المرجع السابق ص 118/

2- أحاول أن أطبق تحليل (ياكبسون) و(ليفي استروس) لقصيدة (بودلار) : " القطط " Les chats " صحيح أن الموضوعين مختلفان غير أن المحاولة جديرة بالتجريب.

التقطيع الثاني :

[المقطع 1 + المقطع 2 + المقطع 3، يساوي 54 سطراً ما يجعله يساوي عدد أسطر المقطع 4 أي يكون كالتالي :

م1 + م2 +م3 = م4.

إن المقاطع الثلاثة تساوي فعلاً المقطع الرابع من حيث الدلالة إذ يجمع كل العناصر المبعثرة في المقاطع الثلاثة.

التقطيع الثالث :

المقطع السادس ينعزل عن التقطيعات الأخرى لأنه مجرد تكرار للمقطع الأول .

إذا حذف هذا المقطع فلا يلحق الحذف أي ضرر معنوي.

[التقطيع 1] :

المدلول صلة المقطع الثالث بالأول، أما الإيقاع فصلة بين الثاني والثالث.

تكون كلمة " ذكرى " وحدة تركيبية، توظف دلالتها كمؤشر لقانون المرثية التي هي نوع يحمل في طياته تعبيراً دقيقا. إن استعمال هذا القانون يميز القصيدة المعتبرة.

تحمل الكلمة مستوى دلالياً ضمنياً كالغياب والموت والفراغ والماضي، مما ينجرُّ عنه من مستوى شعوري كالبكاء والتأسف الذي يعبر عن موقف الشاعر للتأثير على القارئ.

إن كلمة " ذكرى " تمثل سياقاً يسير القارئ ويطبع قراءة القصيدة حسب مستوياتها.

من حيث المستوى البلاغي، يولد الطباق موازنةً بين الحزن والفرح (سطر 1)، وصوراً سلبية منها تتلاءم والحزن، وصوراً إيجابية تتلاءم والفرح.

إن الأحداث الحزينة متواترة في حدوث معركة وسقوط تاج، ونزوح لاجئ ومسجون ببغداد، كلها مرتبطة بالماضي.

أما العيد فمصدر الفرح ينجرُّ عنه تواتر كلمات تدل عن الغد كالفجر وهو يعبر الوضوح والثبوت في ذُرى الأوراس، والمرح والنار وفتح بغداد.

يزول مفعول الطباق التناقضي بتطهيره بماء نهرين، قد اختلط ماؤهما: أوصبت النيل في العاصي (سطر5) اختلاطاً يرمز به إلى الوحدة العربية المنشودة.

من حيث المستوى التركيبي تبدأ الجملة الاسمية المقطع 1 و 3 معاً، لتقرر ذكرى على حدث قد مضى، وأذى إنساناً معيناً أو وهو عدنان (سطر 44).

إن الذكرى ذات صلة وثيقة بمخاطب لم يعين إلا بضمير المخاطب (أنت)، وضمير الغائب (هو : شعبة)، أو اسم موصول منادى [يا من].

يتضح اسم المخاطب تدريجياً بذكرى عدنان (سطر 3) فتتصل الذكرى ببغداد منطلق الرغبة في الحرية والوحدة.

إن ضمير المتكلم [كـَ] في الكلمة "***ذكراك***" مضاف إليه يتحول في السطر الثـاني إلـى ضمير غائب [ـــهُ] ويتواتر في السطر الثالث بموجب التكرار.

<u>**إعراب السطرين الأولين**</u> :

1- ذكراك	***عيد***	***عيد***	***يهيج***	***الحزن***	***والفرح***	***يا***	***من***	***رأى***	***شعبه***	***اغفاءه***	***مفصحا***
مبتدأ	***خبر***	***توكيد لفظي***	***جملة فعلية*** نعتية	***مفعول به***	***معطوف***	***نداء***	***منادى***	***فعل***	***مبتدأ***	***خبر***	***حال لإعفاء***
									في محل نصب مفعول به		

2-

ذكراك	***عدنان***	***ذكرى***	***كل***	***معركة***	***مضت***	***تباح***	***هوى***	***أو***	***لاجئ***	***نزحا***
مبتدأ	***توكيد لفظي***	***خبر مضاف***	***مضاف إليه***	***مضاف إليه***	***جملة نعتية***	***جار ومجرور***	***جملة نعتية***	***حرف عطف***	***معطوف***	***جملة نعتية***

تجدر الإشارة بعد هذا الإعراب، إلى أن السطرين منسجمان تركيبيا ودلاليا. إن التوكيد اللفظي يعطي للعيد قيمة عدنَانَ ويجعلها في مستوى واحد، وزيادة على ذلك، فإن مرتبته الثانية تنبئ بمرتبة ثانية للمعطوف [والفرح] لتتعلق به دلالياً. يحتل المعطوف المركز الدلالي إذ لا يوجد ما يقابله في السطر الثاني.

يتقابل الفعلان صوتياً رأى / هوى، ليس اعتباطياً وإنما إرادياً.

يلتقي المفعولان دلالياً : الحزن
شعبه إغفاءه مفصحا.

ويلاحظ في الجملة الشرطية : « إذا عبد السلام رأى » تقديم الفاعل على الفعل بدون مبرر نحوي – إنه خطأ نحوي، والأصلح أن يقول : إذا رأى عبد السلام من سجن بغداد. يعتبر هذا انزياحا.

إن مرتبة الكلمة بالنسبة لما قبلها أو ما بعدها، تتبع حركة المخاض من السالب إلى الموجب من الظلام إلى النور.

(سطر 6) *في ليل بغداد.*
(سطر 16) *من سجن بغداد ... بغداد التي فتحا !*

يلاحظ تأخير بغداد على شبه الجملة الذي يجمع دلالياً بالظلمة التي من مكونات الليل والسجن معاً. قد يقع الفرج بالفتح.

تولد الذكرى صورة المعركة [سطر 3 – 4 – 5 – 6 – 7] بما أنها هي التي تسبب الموت فتناسب دلالياً الرثاء، قد تعين بعض الجمل مكان وقوعها:

سطر 5 : أوصبت النيل في العاصي : مصر و سوريا.
سطر 5 /6 : أو انعقدت في ليل بغداد : العراق.
سطر 7 : أوثبتت في ذرى الأوراس : الجزائر.

بتعيين المكان تتضح صورة الفارس العربي المتقد ناراً والمسجون ببغداد.

سطر 9 : يا فارس العرب.
سطر 9 : يا ناراً على فرس.
سطر 14 : نبأ عن فارس عربي.
سطر 16 : سجن بغداد.

يتغلب عدد الأفعال الماضية [13 فعلاً] على الأفعال المضارعة (9 أفعال) فالأفعال الماضية هي :

سطر 2 : رأى.
سطر 4 : مضت ونزحا : جملتان نعتيتان.
سطر 5 : أوصبت أو انعقدت : جملتان معطوفتان.
سطر 7 : أوثبتت : معطوفة.
سطر 10: الذي جمعا : جملة موصولية.
سطر 12: قر أو شطحا.
سطر 14: اتشحا : جملة نعتية مؤخرة.
سطر 15: رأى.
سطر 16: سجن والتي فتحا : جملة موصولية.

أما الأفعال المضارعة فهي :

المقطع 1:

السطر 1 : يهيج : جملة نعتية.
سطر 6 : يطلب : جملة نعتية.
سطر 8 : يطير.
سطر10 : لم يحتمل : فعل مضارع منفي.
سطر 11 : أين يمضي : جملة استفهامية.
سطر 12 : تحييك : جملة نعتية.
سطر 13 : تحييك / ينتهي : جملة نعتية.
سطر 15 : تحييك.

المقطع 3:

سطر 46 : يحنـــــو.
سطر 47 : يبكـــــي.
سطر 49 : يشدو ... يرى.
سطر 51 : يـــرقـــى.
سطر 52 : يهـــوى.

إذا كانت الأفعال في المقطع الثالث مرتبطة بينها بلاغياً : يحنو / يشدو : جناس نـــاقص – يرقى / يهوى : طباق – ودلالياً بوظيفة العين يبكى / يرى فإنها متصلة بأفعال المقطـــع الأول دلالياً وكأنها نتيجة للأولى : ***ينتج عن يهيج : يحنو – يبكي .***

ينتج عن يطلب : يشدو.

ينتج عن يطير : يرقـــى.

ينتج عن ينتهي : يهـــوي.

ما يجدر الإشارة إليه أن الطباق يشير إلى حركتين متعاكستين متماشيتين وطيران عـــدنان. الأولى تتبع صعود النار والطير معاً والأخرى حركة انحدارية تهوي وتنتهي بالعنصر المـــائي الذي يطفئها أو يغرقها.

من حيث المستوى الصوتي، يتجلى من الكلمات التي تنتهي بالصوت [حَـــا]، في المقطع الأول، أن صيغها دالة على القيام بفعل، يجعل الخطاب مفتوحـــاً، ويحـــرك المقطـــع تحريكـــاً تصاعديا.

الفرحا : مصدر : معطوف على مفعول به منصوب.

مفصحاً : اسم فاعل لفعل مزيد وهو حال يتعدى على إغفاءه.

نزحــا : فعل ماضٍ في محل جر نعت.

الوضحا : مصدر مفعول به منصوب.

مرحــا : صفة مشبهة، حال منصوب.

جمحــا : فعل ماضٍ بعد اسم معطوف.

شطحــا : فعل ماضٍ معطوف بأو.

اتشحــا : فعل ماضٍ في محل جر نعت.

فتحـــا : فعل ماض أتى بعد اسم موصول.

من حيث المستوى الإيقاعي يتضح من التقطيع المقترح ربط بين القافية والمدلول. إن كلمـــة " فرحا " تولد قافية " حــا " المترددة في المقطع الأول تسع مرات [***فرحا*** - ***مفصحا*** - ***نزحــا*** - **الوضحا – مرحا – جمعا – شطحا – اتشحا – فتحــا**]، وفي المقطــع الرابــع سبع مــرات : [**تضحا – الفصحا – لحى – نبحا – وضحا – نفسحا – اتذبحا**].

لا تذكر هذه القافية في المقطع الثاني إلا لتدل على السقوط : [***مطرحا***]، وبتدأ المقطع الثالث لتربطه بالمقطع الأول. إنها تتلاشى في المقطع الثالث لتكتفــي بصوت فتحة ممدودة [***صدى*** – ***يرى*** – ***مقتحما***]، تكرر صيغ بعض الكلمات من حيث أحرفها في المقاطع مثل :

- ***مفصحا (م 1) – الفصحــا (م 4).***
- ***الوضحــا(م1) – تضحا (م 4) – ضحى (م 5).***
- ***فتحـــا (م 1) – انفتحا (م 5).***

إن الأصوات الموسيقية تطبع الرثائية، على عكس المعتاد، بطابع الانطلاق من الفرح والمــرح والسبح والانشراح.

أهو من المصادفة أن ينتهي المقطع الأول بالفعل الماضي [***فتحــا***] والمقطع الخامس بالفعل الماضي [انفتحا]، فعل متعد يتحول إلى مزيد دالٍ على المطاوعة.

من حيث المستوى الإيقاعي يتولد نسق مفتوح مغعم بالأمل والضــوء، منطلقــه [فرحــا] ومكونه الوضوح [***الوضحا*** - ***تضحا*** - ***وضحا*** - ***ضحى***] و[***اصطبحا***] فيندلح النور ناراً مــن ذكرى عيد حامل أماني المقطع الأول كله، يستشف منه ضوء على الرغم من اغتيــال فــارس العرب عدنان المالكي في شهر أفريل 1955 وهو حامل شعلة العروبة : [عدنان فارس عربي

بالردى انتشحا] – [سطر 9 – 9 – 14] والذي سوف ينقذ بغداد المسجونة [سطر 6 – 16 – 16] إنقاذاً مدعما بالذكرى.

يتصل المقطع الثالث بالثاني، إيقاعيا لأن الصوت [ـــدِ] يتواتر كصدى للصوت المتولد من كلمة بغداد المتواجدة في المقطع الثاني وفي الكلمات [الأبدِ – البلد – زردِ – عددِ].

الكلمتان الأوليان معرفتان مجرورتان، فالأبد بحرف جر والبلد بالإضافة. أما الكلمتان الأخيرتان فنكرتان مجرورتان بحرف جر.

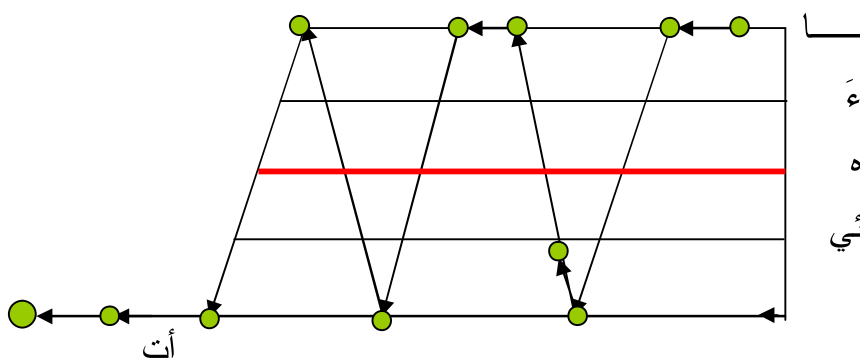
يضعف الصوت [حـــا] مطابقاً القانون الصوتي القائل بأن حركة الفتحة أضعف من الكسرة خصوصاً وأن صوت الكسرة يرافقهُ الدال، فتكون شدة الصوت أقوى – ترمز القافية [حا] إلى الحرية، التي تختفي بإختفائها ويحل مكانها الصوت الموسيقى الناشئ عن الكسرة المعزز بالدال.

يرسي حرف الدال صوت الطائر بمدن الصحراء وبالتل المالكي وبالأوراس.

الصحراء واقع جغرافي يمتد حقله الدلالي إلى التل والأوراس معاً، بفضله يثبت صوت الإنسان المنسرح، الباكي، المتأسف، المشتاق، المتغني، ليتحول صدى متموجاً من الفوق إلى التحت، متعالياً إلى جمرة الأوراس، إذ يقتحمها ليتقد بها ثم ينطفئ عندما يسقط بنهر بغداد، ليموت كما ماتت الجثث العديدة.

نحاول أن نرسم للقافية خطاً بيانياً موسيقياً، فيستنتج أن الفتحة الممدودة تبقى في السطر الأعلى، أما الكسرة التي مدت مرة واحدة فتسقط لا محالة مع سقوط الصوت وانتشار الموت.

سطر 44 : (سبحا) – سطر 45 : (منسرحا) – سطر 46 : (للأبد) – سطر 47 : (وفي) – سطر 48 : (صدى) – سطر 49 : (يرى) – سطر 50 : (البلد) – سطر 51 : (مقتحما) – سطر 52 : (زرد) – سطر 53 : (شخصت) – سطر 54 : (عدد).



إن الصوت [ـــَا] يموت في آخر المقطع بالصوت [ءِ] خاتمة .

لعل غاية القصيدة أن تشكل رموزاً حاملة رسالة للقارئ. إن الشعر والرمز (***كما يراه ليفي استروس***) " شكلان متكاملان منتميان إلى صنف واحد ".

ترسم القصيدة عدنان طائراً لتحول الواقع خيالاً. والاغتيال قصة محشوة بسرد تاريخي، فيتولد الرمز الذي يرى (***ليفي استروس***) ما هيته غير " موجودة في الأسلوب ولا في طرق السرد ولا في التركيب وإنما في القصة المروية ".

كأن القصيدة حذفت كل أدوات السرد لتكتفي بالدور الموجب للذكرى التي بفضلها يذكر الحدث التاريخي، ألا وهو إغتيال زعيم سوري قتل غدرا في 1955، قد انفعل الشاعر بهذا الحدث التاريخي حتى صار يجمع بين صورة الزعيم بصورة الطير وصورة الشاعر.

يتغلب عدنان على الزمان [الأبد – المدى] تغلب الشاعر والطير معاً، إذ يسبح هو أيضاً عبره بالذكرى وتناقل الأجيال اسمه. غير أن التاريخ لم يحقق دوره فنسي عدنان كما أهملت أسماء أبطال عددين استشهدوا في سبيل الأمة العربية.

من عادة ***حجازي*** أن يرسم جسم الإنسان بذكر الوجه والعين واليد والصوت، إنه يمثل عدنان بهذه الأجزاء الجسمية والحسية. أما الأموات فهم أشلاء مبعثرة في محور مكاني يوحد بغداد بالتل المالكي والصحراء الحمراء.

عنصراَ الماء والنار يرمزان إلى الموت والثورة، كأن الماء يطفئ الجانب الحزين من الحياة، كالكلمات التالية: ضبت (سطر 5) يبكي (سطر 40)، يبكي (سطر 47) نهر بغداد (سطر 54)، غير أنها قليلة التواتر كالكلمات الدالة على النار بحيث مدلول الحرب يختلط بمدلول الأمل : اللظى (سطر 8)، يا ناراً (سطر 8)، ناراً (سطر 12)، جمرة الأوراس (سطر 51)، وكر اللظى (س 53).

ليس تكرار " اللظى " اعتباطياً وإنما هو ينشئ موازنةً بين المقطع الأول والثالث، ويشكل نسقاً دلالياً يتجذر في الحقل المعرفي للشاعر المتعلق بالريف. فعندما يقول :

(سطر 8) " ***يطير من حولها سرب اللظى مرحاً*** "

فالقراءة الأولى تجعلنا نربط الفعل "يطير " " بالسرب " أ ي جماعة من الطيور، وبالسطرين 44 و 45 حيث الطير متواجد عند قوله :

" ***عدنان طير على وجه المدى سبحا***

مازال جم الصدى ، مازال منسرحاً "

غير أن " منسرحا " يتبع دلاليا " سرب " لا من حيث الجماعة وإنما من حيث الجماعة وإنما من حيث فكرة الذهاب والانطلاق على أساس القول : "***للحيوانات مسارب ومسارح*** ".

لو قال: [مسرب اللظى] لكان يدعم القول السطر 52 : [وكر اللظى] يتجلى من " اللظى " ميزتان كقدرة الطيران والتحليق والرسوّ أو التجلي والخفاء.

المستوى النحوي في المقطع 2 :

سطر 17 : منادى + جملة اسمية صفة.

سطر 18 : جملة اسمية + جملة معطوفة.

سطر 19 : جملة اسمية.

سطر 20 : جملة اسمية شبه الجملة مؤخر.

سطر 21 : جملة اسمية.

سطر 22 : جملة فعلية في محل رفع نعت للخبر مقهورة.

سطر 23 : جملة اسمية، المبتدأ نكرة وهو في الواقع خبر للمبتدأ المحذوف تقديره: بغداد في الأفق منشورة.

سطر 24 : نعت تابع لمنشورة + شبحاً (مكرر مرتين) تمييز جملة .

سطر 25 : جملة فعلية في محل نصب حال.

سطر 26 : جملة فعلية فعلها مثبت + جملة فعلية فعلها منفي يتعدى إلى جار ومجرور.

سطر 27 : جملة معطوفة على الجملة الاسمية للسطر 23، الخبر مقدم على المبتدأ النكرة.

سطر 28 : جملة اسمية معطوفة على جملة السطر (27).

الأسطر 29 و30 و31 مرتبطة بينها نحوياً غير أن عناصرها موزعة مفككة. يكون تركيبها الحقيقي كالتالي : الوحدة عدل وحرية.

الوحدة الكبرى أشلاء أغنية وحلم غد.

والدال على ذلك أن العطف { وحلم غد } لا يتبع إلا أشلاء أغنية، وإلا يكون التركيب على شكل آخر كالتالي :

" الوحدة عدل وحرب وحلم غد "

" الوحدة الكبرى أشلاء أغنيـــة "

غير أن الخلخلة في ترتيب الكلمات تثير رنة موسيقية واردة من الصـــوت [يَّهْ] : أغنيـــة (سطر 27)، حرية (سطر 30)، أغنية (سطر 31) يلائم المعطوف المؤخر (وحلم غد) صوت الدال المكسور المتولد من بغداد المجرور بالكسرة للضرورة الشعرية. وكان الأصح أن يقال : ببغداد.

تلائم الكسرة بغداد الأسماء المجرورة بالإضافة الدالة على مادة (أصفاد)، وعلى زمن(غد) وعلى إنسان (الولد، ولدي) وإما بحرف جر وهي دالة على مكان (بغـــداد) و(العمـــد)، وعلى إنسان (من أحد) وعلى زمن (لميلاد).

يلاحظ صراع قائم بين مدلولات هذه الأسماء المجرورة بحيث العنصر البشري رائد بينما يتساوى عنصرا الزمن والمادة.

ينتصر الإنسان لا محالة على نِدِّهِ. تأتي القافية لتدعم هذا الحكم (ـــدِ) والتي تنتهي بكلمة تعزز المعنى (البطولية) المتولدة من الكلمة باكية. تتقاطع القافيتان [يه] و[يـــة] غيـــر أن القافية [يه] فاعلة لاشتقاق الأسماء :

باكية : اسم فاعل.

أغنية : مصدر.

نهارية : نسبة.

مرثية : مصدر ميمي.

الرمادية : نسبة.

البطولية : صفة مشبهة.

إن الصوت [يّة] يحول المعنى تحولاً صعودياً اتجاه الحرية والنهار بفضل الأغنية، فتوزع الكلمات حسب علامة إعرابها، على النحو التالي :

مرفوع	منصوب	مجرور
خبر ←—— *باكية*	مرثيه	*أغنية*
معطوف ←—— وحرية		*أغنية*
نعت←——نهارية		**الرمادية**
نعت ←—— نهارية		*البطولية.*

إن الاسم المنصوب (مرتيه)، يعلن بتوحده عن غرض الأغنية البطولية أي القصيدة، يعنـــي أنها مرثية تبعث الأمل [نهارية] وتلغي البكاء، بما أنها أغنية ذات قدرة في إبعاد التأسف على بغداد التي سوف لا ترضخ طويلاً للقوى التركيبية.

إن الضوء المنبعث من الكلمتين (نهارية) يتسرب في القصيدة كلها، ملغياً اللـــون الرمـــادي المشير إلى الحزن.

يتغلب العنصر الصوتي السمعي في المقطع الثاني، مبعثه المنادى ***[يا سكان***] الدال علـــى الفعل أدعو، إن الكلمات التاليـــــة تدل على صوت : ***باكية – لاهته – يبكون – أغنية – الشفاه*** [وهي مخرج الصوت] [يصيح – صوته – تبكي – تحكي**]**.

إنه لصوت الريح عنصر من عناصر حقل الشاعر المعرفي الريفي إذ يعتقد أن حركة الريح موجبة، مُلَقحَة، حاملة البشرى على الرغم من إغتيال عدنان وسجن بغداد تحت وطأة الأتراك.

كلمة الريح مكررة أربع مرات : مرتين بصيغة الجمع المضاف ومرتين بصـــيغة المفـــرد المعرف بألف ولام في الحالتين مبتدأ. تربط صيغة الجمع الرياح بالرموز ***كالقصيدة / الأغنية***

والوحدة / الوليدة والحرية / الشوق . أما صيغة المفرد فتجعل الريح كناية عن أم فقدت إبنها. إنها بغداد الثكلى المتوقعة أخباراً عن عدنان وعن الحرب البطولية.

المدلول في نهاية هذه الجمل ينبئ بأمل. تحمل كلمة « أغنية » في طياتها معنى الفرح وميلاد حياة جديدة. يقاوم تكرار كلمة «***نهارية*** » اللون الرمادي الحزين ويلعب دوراً حاسماً كلما ورد الفعل الماضي الناقص « ***مازال*** » أربع مرات فيدل الأول على مسكن عدنان ألا وهو المزه بدمشق، ولكن ذكره عابرٌ وسريعٌ. أما [**لما تزل**] فلا يندرج في الفعل الناقص، وإنما هو فعل مضارع تام ومجزوم بلما حرف جزم وقلب ونفي، وفاعله أغنية مترددة على الرغم من الحزن.

إن مجموعة الأسطر (55 و56 و57 و58) تربط المقطع الرابع بالثاني، مع أنّ سطراً واحداً قد حذف: بغداد لاهثة في نهر أصفاد.

لما حذف السطر إثر التكرار جمع بين المعاني الدالة على بغداد الباكية المقهورة المنشورة.

إن المستويين الدلالي والنحوي متواشجان في المقطع الرابع. تعطي صيغة إسم الفاعل [باكية] الأولوية للعين التي يتفرع منها فعل إنساني ترى : بغداد ترى جثت أولادها فتبكي عليهم.

يولي تكرار الكلمة الفاعلة " ترى " [سطر 57 – 59 – 61 – 63 – 65] دوراً كبيراً للعين ألا وهو دور الشاهد الضعيف غير القادر على مقاومة الوضع السيئ ، بغداد إنسانة تقوم بأفعال إنسانية (تلقى – تغتال – تغرى) وتتمتع بنفس :

سطر 59 ترى إلى نفسها	تلقى	/ الظلام.
سطر 61 ترى إلى نفسها	تغتال	/ أمنية.
سطر 63 ترى إلى نفسها	تغرى	/ بناصرها.

يتم التشابه التركيبي بين الأسطر الثلاثة بموجب تكرار الفعل وشبه الجملة وصيغة الفعل المضارع وتأخير الأسماء المنصوبة التي تتشكل حركتها الدلالية تصاعديا خارجة من الظلام مارة بالأمنية لتصل إلى النصر. الأسماء المنصوبة معرفة إلاّ أمنية. إنها نكرة تقرب من الاسم المعرف بفضل الجملة النعتية [**ضحى لها الشهدا واسترسل الفصحا**].

أما الفعل الخامس « ترى » في السطر 65، فوظيفته تقديم البطل المنقذ ***عبد السلام*** ليحقق أمنية بغداد بفضل اشتراكه في ثورة 1958 وهو آنذاك من كبار ضباط للجيش، فالصفات المتعلقة به هي :

1) منقذ.
2) له قضبان

3) إنه ساهر.

4) العار في رأسه شوكٌ.

5) في يده ما فض من قيدهم.

ينتقل المقطع الرابع من الموضوع المادي أي بغداد التي تعاني من مأساتها ثم يتناول العنصر البشري من خلال بطلين عبد السلام وعدنان. ثم يتوسع إلى نحن الثوار، يتواتر محركو المقطع من الواحد إلى الإثنين إلى العديد.

يقرن إسم عدنان بإسم عبد السلام حتى صار الشاعر يخلط بينهما، فيسأل أيهما في السجن، وأيهما مذبوح، ثم يتراجع لينكر سؤاله إذ المسجون الحقيقي هو الشاعر ذاته :

سطر 77 : " لا تسألن فما في السجن إلانا "

مرد سؤاله جهل الأحداث في حقيقتها، كأنه منعزل غير أنه يشاطر البطلين في مأساتهما وسجنهما، كأن مشاركته الفكرية والعاطفية تجعله ثائراً مثلهما. قد تم التلاحم بضمير المتكلمين (نحن) في الأسطر التالية :

سطر 74 : وقد سقطنا.

سطر 76 : وقد بعثنا.

سطر 77 : وقد نهرانا.

سطر 78 : إنا معاركنا وخسرانا.

سطر 79 : إنا انتصاراتنا، وإنا ضحايانا.

سطر 80 : ونحن في سجن بن بللا.

يفضل الأفعال " سقطنا " و" بعثنا " اتسع مدلول الضمير " نحن " ليشمل الثوار العرب كلهم بحيث قضاياهم كلها واحدة [معاركنا – خسرانا – انتصاراتنا – ضحايانا] إن ثورة الجزائر ثورتهم بما أنهم بقُرب بن بللا المسجون.

إنّ" الأوراس " عنصر آخر لجمع الثوار العرب الذين يسكنون في مناطق السجن و " النَحْنُ " والجبهة الأوراسية وهي مناطق الوطن الكبير : سطر 83 « ***في موطن العرب*** »

يكرر النداء خمس مرات معلناً عن انشطار الجماعة إلى عناصر معبرة عن أنت والمدينة وهو وأنا ونحن، فتتواشج دلالتها كثيفة.

أنت	المدينة	هـــو	أنـــــا	نحـــــــن
1) يا من	بغداد ذراها	الضر /كف أبي	روعني/ أغاثني	
2) يا من	سفحها سوقها	خيل المغير بكت		
3) يا من	صيتها		أشدو /أنا عربي	
4) يا من	بهـا	الإنسان		كلنا – نرقى– أمانينا– فنحياها– نصير نحن أمانينا– أضالعنا– نواصينا – إنا– إنا أمانينا
5) يا من			سترثينـــا يحينـــا	
(6			لاتبكـــــنـــا	

يلاحظ في الجدول السابق أن " نحن " ضمير الجماعة، غائب في الجمل التابعة للدعـــــاء : " يامن "، في الحالات الثلاث الأولـــى ثم تظهر بعد الدعاء الرابع بحيث تتواتر الصيغ التالية : « ***كلنا – نرقى – أمانينا – فنحياها – نصير نحن أمانينا – أضالعنا – نواصينا – إنا هنا أبداً – إنا يكل رياح الأرض – إنا أمانينا*** »

بقيت صيغة النهي متوحدة على الرغم من حذف " يا من " إذ إنها عبارة " لا تبكنـــا " قويـــة تكتل الأدعية كلها – قد يزول مفعولها بالنصر. فالمدينة ظاهرة بعناصر مؤهلة للنصر بذراها وسفحها وسوقها وصيتها.

أما الضمير " هو " فينتقل من « مالا يعقل : الضر – كفّ – أبي – إلى الحيوان : خيل، إلى ما يعقل من البشر: المغير والإنسان، إلى الفكرة المثالية : النصر أما " الأنا " الخائف المستغيث لأبيه فيشدو ويغني ».

إن الصوت الموسيقي للدال المكسور يعلن عن الانتقال من الرثاء إلى الحلم المنشود : الجسد – البلد – حلم غد – لمس يد – للأبد.

لا يقول الشاعر حلماً وإنماّ أماني :

سطر 91 : نرقى بها لأمانينا فنحياها.
سطر 92 : نصير نحن أمانينا.
سطر 95 : إنا هنا أبداً... إنا أمانينا.

فالأماني قصص خيالية تدور حول الرحلة والوحدة والمستقبل الناعم : " الأفق المروية "، إنه ينتظر وقوعها غير أنها تبقى مجرد صور وحلم جميل متمثل في : حلم غد (سطر 102).

يكرر السطر (104) السطرين 33 و 37، يعلن عن وشك انتهاء الرثاء، فتسري الأحزان في نفس كل عربي والريح تحملها وتجعلها تمشي هوناً. نستشف التناص القرآني : « وعباد الرحمان الذين يمشون على الأرض هوناً..» تعتبر الإستعارة التصريحية عن الأحزان، حتى الطباق : في الليل / نهاريه، يجعل الريح مضادة للأحزان، على الرغم من أن الأحزان النهارية /من مكوناتها. إنها ريح حزينة تثير حزبنا وتؤلمنا الإغتيال عدنان الذي عاش حلم الغد، فأراده وأحياه. يكرر السطر (109) السطر (3)، وبموجب بنائهما يدعم معنى المعركة التي هي مبعث الأمة.فيتحول كاف المخاطب في السطر (115) إلى ياء المتكلم على أساس اعتقاد الشاعر بأن قضية الوطن العربي قضيته، حيث يقول : " ذكراك ! ذكراي ! إني يا دمشق هنا.

ومن المعتاد عند الشاعر أن يتماهى وبطل قصيدته : فذكرى عدنان هي ذكراه، إذ يشاطره فكرة الوحدة الكبرى التي أودت بحياته وفتحت له باب المستقبل على مصرعيه.

- أوراس

مقدمــة :

إذا اعتمد تصنيف ***كمال خيربــك*** للقصائد المعاصرة في كتابه [1] فتندرج " الأوراس " تحــت ماسماه بالقصيدة العملاقة "**... تحوم البنية الشعرية العملاقة... إن تعقد هذه البنيــة ... إنمــا يتميز بوحدة ممحورة حول مركز جاذبية محدد...**" [2] فعلاً، إنها قصيدة طويلة تحتــوي علـــى 374 بيتاً، ولكن، لا يمكن أن تعتبر من صنف القصة الشعرية التاريخية، ولا المسرحية الشعرية ولا الملحمة، وإنما هي قصيدة تتكون من عدة مقاطع تطول وتقصر مشكلة فيما بينها مجـــرى شعوريا واحداً يبنى على أساسه الهيكل العام للقصيدة. وعلى الرغم من طولها، فإنهـــا أثـــارت المستمعين الذين تمتعوا بالإصغاء للشاعر الذي ألقاها لأول مرة بنادي الصـــحفيين بالقـــاهرة، احتفالاً بمرور عامين على الثورة التحريرية الجزائرية، ريثما تحرك ضمائرهم حتى أن أحدهم بكى إذ استفزته مأساة الجزائر بصفة خاصة ومأساة العالم العربي، وهي غير معبرة عن موقف سياسي وإنما عن هوية انبعاثية حضارية، وهذا ما يطابق قول ***غالي شكري :*** « ***... إن هــذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة، وليس وجهاً سياسيا أو لافتة إيديولوجية، لكنه العنصر الجمالي الذي يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذ عنها.*** »[3]

خصص الشاعر بهذه القصيدة، مقدمة من الصفحة 389 إلى 396، ليبين موقفه منها. ذكـــر فيها سيرهُ مع شبان عرب، فاشتهر منهم، فيما بعد، ***عبد الرحمان منيف.*** كانوا يجتمعـــون فـــي مقاهي القاهرة بين أحداث هامة كانت تسير في الوطن العربي، كتأميم القناة، وخطـــف خمـــس سياسين جزائريين من بينهم ***بن بللة، وقيادة عبد الناصر.*** يصرح الشاعر فيها، بأنه تخلص من قلق فكري عنيف بمعانقة موقف سياسي – إجتماعي، لخلاص الأمة، العربية من مشاكلها. فذوب ضيقه في ضيق الأمة، وبما أنه حل مشكلته من الانحراف والانحلال الذاتي طمح إلى التصدي لأمور الوطن ». [4]

سمى ***صدقي إسماعيل " أوراس "*** في تقديمه لها بالقصيدة /ديوان . قد اعتبرها تجريباً للشعر الحر، وشعراً حاملاً قضية، قال وهو غير متحمس لها : « قصيدة ***" أوراس "*** إحدى تجـــارب الشعر الحر في إنتاجنا الأدبي الحديث. تناول فيها الشاعر ... موضـــوعاً ... يتســـع لأرحـــب الصور الرسمية ... توجه ... إلى هذا الموضوع... [و] هو التزام صادق بقضية كبرى، هي

1- *Kamel Kheir Beck, Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, P.U.F, Paris, 1978, P.402..*

2- كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 368

3- غالي شكري، شعرنا الحديث ... إلى أين ؟، ص 117.

3- الديوان، دار الآداب، بيروت، 1959، ص .389

4- " أوراس " دار اليقظة العربية والترجمة، دمشق، 1959، ص .4

تفتح الوعي الإنساني في الحياة العربية » [5] لم يكن حاقداً على القصيدة وحدها وإنما هو غاضب على الشعر العربي الحديث الذي ما استطاع أن يعبر عن تجربة الثورة كما ينبغي.

سماها ***إسماعيل عز الدين*** مطولة، ليبين التوجيه الجديد للشعر الحديث، قائلاً : « نشر الشاعر ***أحمد عبد المعطي حجازي*** مطولته " ***أوراس*** " مستقلة في كتيب، وكل هذا يدلنا على أن مفهوم " القصيدة " قد تغير، فلم تعد عملا " إضافيا " للإنسان يزجى به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايته، وإنما صارت عملاً صميمياً شاقاً، يحتشد له الشاعر بكل كيانه. صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني، ومزيجاً مركباً ومعقداً من آفاق هذا الوجود المختلفة... إنها صارت بنية درامية » [1]

يعيد ***قبش*** ما قاله ***عز الدين إسماعيل*** قولاً حرفياً مضيفاً: « ... وخاصة بعد أن انتشرت عند كثير من شعراء المدرسة الجديدة نزعة القصائد الطويلة كقصيدة واحدة في ديوان أو مسرحية في ديوان. فهناك " ***أوراس*** " ***لعبد المعطي حجازي*** على الرغم من اعتراف الشاعر أن الطول لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً... » [2]

مازال الشاعر **حجازي**، في الفترة ما بين 1956 و 1959 لم ينتقل بعد من مرحلة الكلاسيكية أو الرومانسية كما اعترف به في قوله : « فوجئت بأن شعري الذي تعبت حتى صار له قاموس الرومانتيكيين في اللغة، فوجئت بأنه لا يعجب الشبان القاهريين... كانوا يقولون لي ... ما معنى: « الهيكل المهجور، والصمت المضمخ الظلال ». [3]

أخذ الشاعر يغير طريقته ليجعل من شعره شعراً جديداً فجرب أولى مستلزمات القصيدة الطويلة وهي التلوين حتى لا يصاب القارئ أو السامع بالملل. إنها فترة انتقالية مرت فيها القصيدة الطويلة من القالب الغنائي إلى القالب الدرامي. إن صوتها مرتفع هائج متقطع ذو نبرة مباشرة. « هذا الأسلوب وهذه البلاغة سوف يشحذهما ويتقنهما شعراء المقاومة الفلسطينية فيما بعد. »[4] كما قاله ***حجازي***.

كان القاسم المشترك بينه وبين أولائك الشباب حب الحياة والثورة ولذلك غالباً ما اقترن شعرهم الحديث بحركة الأدب الواقعي من ناحية، والمد الثوري للشعوب العربية من ناحية أخرى.

1-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 241.

2- أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دمشق 1971، ص 652.

3- حجازي، عن تجربتي الشعرية، أداب، مارس 1966، ص 7.

4- المرجع السابق : المقدمة للقصيدة.

كان الجو، آنذاك، ملائماً لإلقاء القصيدة على جمهور يهتز بها ويبكي من أجلها الأستاذ ***الأكرم الحوراني*** فيقول **حجازي** « وتقدمت مني سيدة عجوز عانقتني ودعت لي والدموع تنهمر من عينيها » [1]

يستسلم الشاعر لنقد الدارسين ويلوم نفسه على ارتكاب أخطاء رؤوية كاعتقاده بأن اسبانيا فردوس مفقود إذ قيل له بأن الاعتقاد خطأ ديني. وهذه الانتقادات كانت حافزاً على أن ... « أتابع الاضافة عليها والحذف منها » [2] غير أن كلامه عن " الرشيد " في مقدمة أوراس لا يتعلق تماماً بالموضوع المعالج إلا من حيث التعذيب النفسي. ثم يشير إلى منهجيته البنائية للقصيدة، فالبطولي فيها، في رأيه، يأتي من الثورة، والفج فيها يأتي من جوانب نفسه.

هل نجح الشاعر في نواياه عندما استجمع الوسائل التي تجعل من القصيدة ملحمة ؟ هل نجح باستعماله الوسائل الدلالية في توظيف الثورة والرمز والتاريخ والطول ؟ إنها حقيقة طويلة، فيها بعض المقاطع مكررة وهي تنقسم إلى سبعة مقاطع، تتفاوت كلها في الطول، يمكن لكل مقطع أن يشكل لوحده قصيدةً صغيرة مستقلة ذات فكرة رئيسية بحيث طموح الشاعر يظهر فيها في السطرين [237 و 292] اللذين يعينان غرضه من نظم هذه القصيدة : إنه يمنح كلمته لمدن المغرب ولأوراس وللشعب، وهو يردد " لك مني ملحمة كبرى "، ظاناً منه أن قصيدته تصطبغ بصبغة ملحمية.

دراسة المعاني الآتية لهذه القصيدة، تساعدنا على البحث عن الانزياح غير أنها تبدو خالية منه، يغلب الطابع الكلاسيكي عليها، ولذلك لم يسعفنا الحظ على تطبيق الذي يبقى موضوع الفصل الثالث.

من حيث المستوى الصوتي، إذا كتبت الأسطر الخمسة الأولى حسب القافية [ـَ اس]، فيحصل على ثلاثة أبيات قافيتها تتبع جرس العنوان : أوراس، لتتوطد العلاقة بين العنوان والمتن، فيعطي :

1- مدن المغرب / ترتج على قمم الأوراس.

2- زلزالٌ / في مدن المغرب.

3- لم يهدأ منذ سنين مائة / لم يترك في جفن أملاً لنعاس.

إن الأجراس المتوفرة في الكلمتين : المغرب / أوراس تولد نغماً إيقاعياً يتماشى والروح المتوقدة السارية في القصيدة، تتردد لتشكل وحدات صوتية بحيث صوت الباء الساكن غالبٌ ودالٌ على مداهمة القلب والتغيير الذي يثيره الزلزال وتنشئه الثورة. إنه صوت يعبر عما يخلج

1- حجازي، الديوان، ص 391.

2- المرجع السابق: المقدمة للقصيدة.

في الوجدان من خوف وخفقان واضطراب بينما صوت " الْ " و " ـــَ اسْ " فقليلٌ [زلـــزال - رجال - أجيال] و[أوراس - نعاس - ناس].

أما جرس صوت الراء المكسورة - ري - كأنه صدى لصوت النسر الذي ينتظر منه أن يحلق في إطار معين من فضاء وأشياء يجره صوت ملحٌّ ويشجعه على الطيران :

السطر 15 : يا نسري.

السطر 16 : يا نسري ... يا نسري.

السطر 20 : يا نسري.

فالنسر يغيب مدة الحرب ثم يرجع في آخرها عندما تنتهي ليكون " بجنب الشمس شعاراً رعاداً " (سطر 356).

يتجلى الجرس [ــْجْ]، في المقطع الثاني، موحداً بين عناصر الطبيعة كالمائية منها والنارية التي عانت من التقلبات التي أثارها الزلزال وكأنها ترتج صوتياً لهذا الفعل الجامع بينها كـــالثلج والموج والوهج.

أما الجرس المنبثق من الصوت [رَهْ] فكأنه ينبئ بالنهاية السعيدة لهذه الثورة، فتـــقـــوم أيام [حره - زهره - حضره] مقام الأيام السود التي عذبت الشعب مدة طويلة.

يولد الجرس [ــْجْ] مناجاة النسر بينما المدن بالمغرب تشتعل نـــاراً [ســـطر 81 – 85]. ليست وظيفة الماء هنا إخماد النار وإنما أنْ يشاطرها في هذه الحركة الانبعاثية بالفيض المبشر خيراً، مبعثاً الحبور في صدور الناس فياضاً، مرسلاً إلى الأمام، بوصل زمني، ذلـــك الفـــارس المغوار المطرود من الشرق، واليوم مع الثورة فإنه يعود. هنا يتضح مقصود الريح الشرقية أي الثورة المتجذرة في الأزمنة الدابرة بالمشرق العربي، فتجر وراءها دلالات تاريخية موحيـــة : الحرية / افرنجية / الثلجية / معنيه / عمورية / يا فاويه/ أغنيه / قوطيه / تاريخيه / هجريه /.

لعل الإيقاع الموسيقي الناشئ من الجناس الناقص الساقي /البـــاكي [الســـطرين 130 و131] باعثٌ لإعادته للتعبير عن الدم المصاص الذي تتوقف إراقته بغتة عند إطلاق سراح لفظـــــــة " قسنطينة " متحررة.

إن الأجراس في المقطع الخامس، تحدث إيقاعاً صوتياً بفضل الكسرة الممدودة [أبي 201]– [الماضي [06] أنقاضي (207)، فخري (208) ، شعري (210)– من الصوت [ــِي] ينتقل الجرس إلى الصوت [ـــَا]، كلها كأنها نوطات موسيقية تنحدر فتتعالى لتنطلـــق فـــي حركـــة تصاعدية، [عليا (212) – شليا (213) – عبرتها(214)، فيها (215)]، ثم يتوقف هـــذا التدفق الصوتي المتأرجح بين السفلي والعلوي وفقاً مباغتاً بالباء الساكنة [المغرب (217)]، ترتسم غنائية القصيدة في هذا التدفق الصوتي وهذا الإيقاع الموسيقي الذي يقول عنـــه ***صـــدقي***

إسماعيل : " إن ما تحمله القصيدة من إيقاع حار مؤمن هو محورها الفني الجميل ... الإيقـاع في كلمات ... صورة لمأساة الإنسان في هذا العصر الذي تقتفيه الحقيقة ويصلب الحب "[1] هذه الغنائية يحدثها تكرار الحروف والكلمات الذي يضفي إلى رنة موسيقية في الأسطر التالية :

" يا روح الروح الشرقيــة

الريح الريــح الشرقيـــة "

هل استطاعت الأصوات أن تجمع بين أغراض الثورة ومرامي الشاعر المكبوتة التي تتم عن إرادة جر الجماهير وراء صوت القصيدة المحفزة ؟ أهي أصوات محفزة حقاً. تقول المراجع أن القصيدة لعبت هذا الدور في الستينيات وأهلتها بهذا الدور الرائد الأصوات الموسيقية والتراكيب النحوية التي تجلب اهتمام السامع وتتركه حائراً عندما تقدم له كلمة على شكل نكرة : " زلزالٌ " الذي يربط في الأسطر الخمسة الأولى من القصيدة الكلمات على شكل تشـجيري توليـدي، تتواشج فيه العلاقات الدلالية والنحوية.

مدن المغرب / ترتج على قمم الأوراس

1- مبتدأ [معرفة] + خبر [جملة فعلية]

زلـــــزالٌ / فـــي مــدن المغــرب

2- مبتدأ [نكـــرة] + خبر [شبه جملة]

الجملتان اسميتان تقريريتان، يجوز التصديق أو التكذيب لأسلوبهما الخبري. فالجملة الأولـى مفيدة يتم معناها لتنغلق على نفسها وتسمح للمبتدأ النكرة، في الجملة الثانية، أن يشـكل البـؤرة الدلالية التي تنداح منها الحركة الارتجاجية المتواصلة المنحدرة من الأزمنة الاستعمارية.

تركب الكلمات وهي مرتبطة بعضها بالبعض، لتشكل دلالة صاخبة:[ترتج / زلـزال / لـم يهدأ/ لم يترك]، فينشطر النعت إلى شطرين إلى ما لا نهاية في الرسم التشجيري التالي :

مبتـــــــدأ [نكـــرة] + خبـــر [شبه جملـــة]

↓

لم يهدأ منذ سنين ← → لم يترك في جفن أملاً

المبتدأ النكرة " زلزالٌ "، منعوت يفيد الاختصاص ويحدد الثورة بصورة صاخبة، إنه نكـرة ولكنه معروف لدى الجميع، خبره شائع ولذلك لم يأت إلا مرة واحدة ليكون ضربة لازبٍ.سينجر عنه في الأسطر [6 – 8 –10] أسماء معرفة بالألف واللازم وهي مضافة أو مجرورة :

سطر [6] ←——— ... صوت الزلزال.

[1]- صدقي إسماعيل، تقديم أوراس ص 8

سطر [8] ←——— ... صوت الزلزال.

سطر [10]←——— ... فـــي زلــزال.

ذكر الزلزال أربع مرات في القصيدة كلها، وتجدر الإشارة إلى أنَّ الكلمة المعرفة دالة على المشاركة بين ما هو إنساني أي الصوت الذي يأتي / ويودع / وله صوت وبين ما هو طبيعـــي كالصخر الذي يمثل الأرض. فعلاً، تتعين المساندة الفعالة بينهما في زحزحة المدن معلنة عـــن نهاية عالم حافلٍ بالظلم والتهميش. وهذا يتجلى في السطرين الأولين، حيث جمع بـــين المـــدن والجبال من خلال كلام جد عادي، غير أن المدن مضافة إلى المغرب، وهذا يعني الانتقال من الخاص إلى العام ليكون الحكم شاملاً يجعل المدن المغربية كلها ترتج لمفعول الزلزال الثـــوري المنبثق من جبل الأوراس. كأن القمم بعلوها السامق، ضمت لها قسنطينة والجزائـــر ووهـــران وتونس والرباط، ضماً معنوياً، لتشاطرها في هذه الارتجاجات الثورية التي قلبت الدّيَار رأســـاً على عقب.

إن حرف العطف " فاء " في العبارة " فالصخر" التي تتبع كلمة الزلزال، يحدد مرحلة انتقالية رابطة بين الصور الجزئية، إن الصخر جزء من الأوراس. نفخت فيه الروح من النوع الخاص أي روح الحرية لكي تبتدئ الحركة الانبعاثية. وما لا ريب فيه هو أن رمز الحرية يتمثل فـــي النسر الذي يتصل بالصوت المهيمن وبالروح السارية. والواصل بينهما تركيبياً هو تكرار الياء خمس مرات في هذا المقطع بصيغة الخطاب والدعاء للوصول إلى الآخر.

إن تحليل التركيبات النحوية يبرز مدى أثر تكرار الصيغ على المعنى بتوليد معانٍ عديـــدة، ففي المقطع الثاني، يعتمد صيغة تواتر حرف " ياء " للتحسر والتعبير عن الحزن. فيكون تارة نداء وتارة ندبة. ويصف ***صدقي إسماعيل*** حالة الشاعر النفسية قائلاً : " ... معظم الشعراء ... لسوء الحظ – ما يزالون يصفون المشاعر ويتغنون بالأحداث أكثر ممـــا يجســـدون حقيقتهـــا ويرسمون معانيها الإنسانية في أشكال فنية مبدعة " [(1)]

إن الجملة الاسمية، في المقطع الثاني، خبرها جملة فعلية تنداح منها خمـــس جمـــل فعليـــة مرتبطة بها دلالياً ومحدثة علاقات مكثفة في ثلاث مجلات : إنساني / طبيعـــي / حيـــواني – بتكافؤ في القوى الدلالية، تتواشج، داخل هذه السجلات، علاقات نحوية دلالية، يتوزع كل فاعل ومفعول به، حسب كل سجل :

منه الإنساني ←——— فاعل ومفعول به.

والحيوانـــي ←——— فاعل ومفعول به.

---

[1]– صدقي إسماعيل : تقديمه لأوراس، ص 8.

والطبيعـــي ←──── فاعل ومفعول به.

إنّ هذا التركيب النحوي يوحد الأسطر الآتية بنيوياً ودلالياً :

سطر 43 – ترتج ←── مدن [فاعل] ←── سجل : إنساني.

سطر 44 – تهب ←── ريح [فاعل] ←── سجل : طبيعي.

سطر 45 – تنشب←── مخلب [مفعول به]←── سجل : حيواني.

سطر 46 – تقلب ←── أحشاء [مفعول به]←── سجل : إنساني.

سطر 47 – يطوف←──زئير [فاعل] ←── سجل : حيواني.

سطر 48 – يجتاحُ←── القمة [مفعول به] ←── سجل : طبيعي.

ومما يلفت الانتباه هو أن البناء الصرفي للأفعال يجعلها ثلاثية إلا الفعـل الأول [تــرتج] والثاني [يحتاج] مزيدان على وزن افتعل بحيث يقع تلاؤم دلالي بين الإنســاني والطبيعــي، فتتصاعد المدن إلى القمة بفضل الثورة والحرية. إن الصورة مكرورة غير جديدة، وهذا ما وقع للصورة المتولدة في السطر 45 إذ إنها مألوفة، فيقال عادة : " خيوط الفجر تنشب في الظلماء " إن تركيب السطر من فعل وفاعل ومفعول به ربط الصورة بالسجل الحيواني غير أنهــا تبقــى صورة مكرورة.

يلاحظ في المقطع الرابع، أن المنادى بعد ياء النداء في الأسطر التالية : يا بلا / يا شــعباً / ياأطفالاً / يا رملاً / يا صيفاً / يا صباراً ، يا دنيا / هو نكرة غير مقصودة تعنــي التعمــيم. فالمنادى يكسر الغموض إذا تحول إلى اسم معرفة في العبارات / يا نسوتنا /

بواسطة النداء يرغب الشاعر في إنشاء صلة بينه وبين الأحداث المأسوية، تتدفق حــروف النداء، في المقطع الخامس : يا ينبوعاً / عنصــــر ماء.

يا كفــــا / عضو إنسانـــــي.

/

يا نور العرب / ضوء / طبيعــة.

يا أمني / يا فخري / أخلاق إنســان.

يا ملهمة شعري / إبداع إنســان.

يا أوراس / الــرمـــــز.

إذا كان النداء يصل بين عناصر المرحلة الانتقالية فإنه يرسم صورة تجعل أوراس عنصــراً للإبداع الفني ودليلاً ثورياً وثقافياً.

إن الواو جرف عطف، في المقطع السادس، يجمع بين العذارى والشباب وبـين مصـيرهما الوحيد من الموت أو حالة قبل الموت، إن الواو يوحد المدلول والتركيب وعدد الكلمـات فـي السطرين التاليين :

البيت [237] ←	و	عذارى	في	السجن	الثلجي
البيت [260] ←	و	شبـاب	تحت	مقاصل	" ميرابو "
	حرف عطف	اسم دال على	حرف جر	ربط دلالي	القاسم المشترك
		↓ جماعة	↓ ظرف مكان	↓ بينهما	↓ هو الموت.

إن التركيب النحوي في البيتين يوحدهما بنيويا ودلالياً " إغنوا أشعاري / اصعَدْ / اصـعد لا تتردد / الغناء / حث على المواصلة في الكفاح والتشجيع. محتوى الغناء أفعـال أمـر تسـير الحركة صعودياً ليكون حليفها النصر، لا يوقفها عدد الأموات الذين سيذكرون يوم السلم، وأنت مـن أنت ؟ الشعب ؟ الشهيد ؟ البطل ؟ لا يحدد بالضبط إلاّ أنه يقاوم أعداء جبناء.

إن السطر الأول من المقطع السابع، " يا عهداً راح " في طياته فعل مـاض : راح، دلالتـه تقريرية لا رجعة فيها. يكرر الفعل في السطر [337]. ويقفل المقطـع بعـودة ومـيلاد أي بانبعاث جديد فيه الأمل بالاخضرار :

تاريخ العودة.
تاريخ الميلاد.

يوظف المقطع حرف النداء مرة وحرف الندبة مرة، ليصاغ بلون غنـائي يسـمح للشـاعر بالتدفق العاطفي والحسرة والحزن.

في السطر الأول، يدل النداء على تمني أمر مستحيل تحقيقيه.

أما السطر الثاني فجملة اسمية دخل عليها الفعل الماضي الناقص " كـان " ليلـون الدلالـة بصبغة حنينية تأسفية.

أما من حيث المستوى الدلالي فيضم المقطع الأول واحداً وأربعين سطراً، مشيراً إلى مداهمة صور رهيبة من الزلزال الذي يحدد العنوان " ***أوراس*** " بمعاني جديدة تجعل من الاسم العلـم رمزاً للبطولة والتحدي. فهذا الرمز الجديد المعروف من العرب كلهـم قـد وظفـه الشـعراء المحدثون والرائد في استعماله ***بدر شاكر السياب***. يفترض أن العلم/ الرمز حقق شهرة القصيدة التي جلبت جمهوراً غفيراً متعطشاً إلى الاستماع إلى أخبار ثورة فتية اشـتعلت بجبـال أوراس وامتدت من المشرق إلى المغرب العربي. أراد ***حجازي*** باسم البراءة أن يغني " تجربة الأمـة العربية ولكن موجة من الحماسة العارمة تمنحه إيقاعاً عاطفياً يملك كل شيء، وينتزعـه مـن

صور الواقع الحية إلى إشارات ورموز، تجعل القصيدة أهازيج إنشاء تتمـوج فـوق الواقـع الملموس في صور أيثيرية غامضة تغذيها آهات الخيال أكثر مما تصنعها قوة الوقائع " [1]

صحيح أن الجزائر كان يضرب بها المثل بأرض الكرمة إبان الاستعمار الذي غطى أراضي المتيجة بالكرمة حتى ذاع صيت جودة خمرها المرغوب فيها. كأن الشاعر أراد أن يخلق رمزاً " بالكرمة التي تملك كل الناس " في المغرب ولذلك أعاد السطرين ليبين الربط القائم بين مـدن المغرب وأوراس فقال للمرة الثانية : " ***مدن المغرب*** "

" ***تربح على قمم الأوراس*** "

فوقع توحد المدن على قمة أوراس وأيدته رياح أتت من المشرق :

" ***وتهب الريح الشرقية*** "

إن الصلة صلتان، فالأولى ربط بين المقطعين والثانية ربط دلالي لتجذر الثورة في المشرق، وبسط الموضوع في أرضية الثورة باغتيال بن بللة. هذه الإرتيادات، تقدم في المقطـع الثـاني الذي يبلغ عدد أسطره ثمانية وستين سطراً، وهي مازالت تهز المدن، غيـر أن ريـح الثـورة تعززت بقوة آتية من الشرق لتنفخ فيها روح الثورة العربية. في المقطع الثاني، تتكثف العلاقات لتطلق سراح الثورة بصراخ دال على الدهشة [اغتالوا بن بللة]. وعلى الفرح النـاتج عـن اندلاع الثورة التي يُسيج معناها بثلاثة أنواع من الثورة، حسب ترتيب الكلمات فـي الأسـطر التالية:

سطر 51 ←—— ثورة ←—— ثوره.

سطر 52 ←—— ما أعظمه يوم الثورة.

سطر 62 ←—— ...... حين يثـور.

سطر 69 ←—— ما أعظمه يوم الثورة.

سطر 72 ←—— ثورة ←—— ثوره.

سطر 79 ←—— شعبي ←—— ثـار.

هل يعني التكرار هاجس الأمم العربية التي تحلـم " بـزمن النبـوءات، زمـن الخـروج والانفصالات الكبرى، زمن التحرك والتغير وممارسة الخطر، زمن الأحلام الكبرى " [2] ؟

فعلاً يعني التكرار هذا المدلول وأكثر منه. فهو تعبير عن الفرحة الناشئة من كل فعلٍ يتوقع منه تغيير وانفصال وتحديد وحرية واستقلال – إنه تكرار يجمع في طياته ثـلاث دلالات وهي : ثورة – يوم عظيم – شعب. فيه ثورة بمعناها العام تدل عليه النكرة [ثـورة – ثـورة] وفيـه

1- صدقي أسماعيل، تقديمه لأوراس، ص 7.

2- سعيد، خالدة، حركية الإبداع، الط. الأولى، دار العودة، بيروت، 1979 ص 130.

"الثورة " المحددة بتعريف ذلك اليوم الذي اغتيل فيه بن بللة، وفيه ثورة الإنسان والشعب معاً : [حيث يثور – شعبي ثار] تعني الثورة هنا القوة التي تتواتر بفضلها أفعال هدامة [تهوي – يهمي – تتعارك]، وبناءة معاً [ننمو]، إنها حركة تتوتر بين واهن مدمر ومحتمل بناء، بين تغيير عهد قديم وإنشاء عهد جديد، لخلق صيغة جديدة تتجاوز النماذج المألوفة، إنها نار تبشر بالخير [تتلهى بالخضرة].

أما الثورة ذات الطابع البشري فإنها تتمثل في ذلك الثوري الذي يقوم بأعمال أخيرة قبل انخراطه في الثورة، وقبل أن يترك أحب ما لديه. ويعتبر انطلاق الثورة يوماً عظيماً في حياته، يكشف عن قصائد مختفية منطلقا منها كالصدق، والصفو وتوحيد الشعب الذي يتحول بفضل طابع الثورة الخاص، شعباً مثالياً يتبناه الشاعر بقوله : " شعبي ".ويقوده فارسٌ. غير أن القصيدة لا تقدم فارساً فحسب، وإنما قدمت فارساً وماجناً، فوقعت خلخلة في هذا التقديم. ليست صورة الفارس المنبعث صورة طبق الأصل، إنها لا توافق صورة ذلك الذي يجمع جيشاً ويقاوم به قوماً أعجمياً. لماذا قدمت القصيدة ماجنا عندما قدمت الفارس ؟ أين العلاقة بين الفارس الخرافي كصقر قريش، وبين هذا الماجن العربيد الملازم قينة وقدحاً ويجالس مضحكاً ومداحاً ؟ لعل الشاعر يمزج بين الفارس الحقيقي : " الفارس عاد "، وبين تحوله إلى فارس الكلمة بعدما جافته الكلمة، فغادر الحاشية، ليكون حامل الثورة الشعبية، اكتشف الشاعر بالثورة ضالته التي فقدها. فهكذا تتضح فحوى المقطع الثاني ويتبين الغرض من إدماج ماجن بموضوع اشتعال النيران والفيضان الثوري. فالقراءة السطحية للمقطع جعلت ***صدقي إسماعيل*** يحكم عليه بقساوة عند قوله : " وذلك هو موطن الضعف في القصيدة. فالصور فيها تنطلق خاطفة مبهمة أشبه بأطياف الضباب أو أحلام النشوة. والكلمة تمس الواقع في لمسة عابرة كرفة جناح، ثم تحلق في فضاء رحيب من المشاعر الثائرة لا يتبين فيها وجه الحياة وعروق الأرض " [1]

يحتوي المقطع الثالث على أربعة أسطرٍ، متكونة من حكمٍ يضرب أمثالٍ، إنه مقطع خارج الموضوع، لا يجدي بدلالة جديدة، ويبعث القارئ / السامع إلى العزوف عن سبر عمق النص، فيبقى قانعاً بمستواياته السطحية إذ وظيفته هي وصلٌ بين المقطع الثاني والرابع بدون أي ربط دلالي. هل يمكن أن يعتبر انقطاعاً دلالياً لإعادة نفس الملقى وتجديد إلهامه؟ لعل الشاعر يقدم حكماً وشعارات دينية ليرضى النوع المحافظ من مجتمعه آنذاك؟ ليس هذا تجريبياً عبثياً يبين به قدرته على نظم الشعر، وإنما هو تمجيد لتاريخ وتسجيل له، وتقديم أحداث تاريخية وحدت بين

---

[1]– صدقي إسماعيل، تقديم لديوان : " أوراس "، ص 8.

قسطنطينة والقدس، بينه وبين الشاعر الحرية إيلوار، بين دجلة في زمن التتار وفتح عمورية، توحيداً ثورياً حليفه النصر، يخطط لحظة الانبعاث دون التقيد بزمن معينٍ. جمعت كلمة " الثورة " فكرة إلتهاب الحرب وانتشارها في كل البقاع وعبر كل العصور. هذا هو محتوى المقطع الرابع الذي يتراوح من السطر 115 إلى السطر 174، فينطلق المقطع بسؤال يدور حول مستقبل الثورة ويطرحه الشاعر المتشوق للتعرف والاستطلاع على النص، إذا كان حليف الثوار الذين " نظروا وقرءوا وأجابوا "، على الرغم من النسيان [121 – 132 – 141]. فالزمن قد تغير، أعيدت الكلمة أربع مرات [116 – 120 – 121 – 144]. وأجابت عن السؤال جماعة بكماء لا تستطيع أن تتذكر لأن النسيان منتشر، قد عمل عمله في العقولُ وأجاب البحر عنه أيضاً منبئاً بقدوم الرومان والربان المعجبين بالأرض البكر.

ينجر عن القتل، في الأسطر [130 – 143 – 147] الدم الذي يصل بين مكانين بعيدين الواحد عن الآخر، وهما " ***أوراس*** " و" ***القدس*** " في عهد الصليبين، حيث خيولهما كانت تمشي في وديان من الدم، ويربط بينهما ليذوب المسافة الزمانية ويجعل منها زمناً واحداً. بهذا التقارب الزمني تتحلى " ***أوراس*** " بالدور الرائد في التصدي للعدو، الذي اشتهرت به القدس – أخذت أوراس مشعل القدس الديني كما أخذه المسجد الجامع بقسنطينة بما أن جامع كتشاوة بالعاصمة حول إلى كنيسة فعجزت العاصمة عن حمل مشعل الثورة بصبغة دينية إسلامية أثارت الثورة دهشة الأعداء، فانفعلوا كبرابرة الماضي بالقتل والتخريب.

هذا المقطع مبني دلاليا بطريقة التناص إذ ينقطع كلام القصيدة ليحل مكانه شعر إيلوار، الذي يرمز إلى الثورة على الحكم بإعدام أحد أصحابه بحيث شبه الشاعر الفرنسي حالته بحالة المحكوم عليه.

من التناص، تستخلص صرخةٌ غير مطابقة للواقع وجعلت من اللاحقيقي أمراً حقيقياً : " قتلوا إيلوار "، أي قتلوا رمز الحرية والديمقراطية. حاول ***حجازي*** بالتناص **أن** يتقمص موقف إيلوار لينمي تصوراً عاماً للشعر، بصهر التجربة العامة بالتجربة الخاصة. ما كان إيلوار إلا مجرد رمز، ومجرد ذكر وظفه كما وظف البياتي هذا الرمز عند قوله :

" يا دماً سال على أبيات " إيلوار " الحبيبة "
" شاعر الحب الذي بالأمس غنى في الطريق "
" للنجوم الزرق، للأطفال "

" إيلـــــوار صـــــديقي "[1]

إن القتل فعل سالب، والجريمة تنعكس على الأرض التي تتحــول إلــى أرض يابســة، لا يمطرها الماء، وفداحتها تمس دجلة مصاصة الكتب في زمن التتار.

" أنا " أي الذات الشاعرة تحول إلى " نحن " وهو يمد جذوره من الماضــي إلــى حاضــر الثورة موحداً شعباً عربياً ضعيفاً. حرف النداء " ياء " يكرر عشر مرات في هذه الفقرة [120-127-127-161 -162-163-163-164-166- 166] يبرهن علــى رغبــة الاتصــال والالتحام وخلط الماضي بالحاضر، أوراس بالقدس وبدجلة، إنه دعاء استنجادي [ســطر118 – 158 –169]

يــا بـــــلاً ، يـــــا شعبـــــاً
يــا طفــلاً ، يـــــا صيفـــــاً
يــا صباراً ، يـــــا دنيـــــا

بفضل النداء تختلط العناصر الإنسانية بالعناصر الطبيعية، غالباً ما ينتظر من النساء البكاء، كأنه مزجض الطبيعي كأنه ولذلك يأمرهن بالبكاء، لأن وظيفتهن البكاء كأننا كلنا : "***بكينا مــن قلب التاريخ*** " [132 – 159 / 167] – جذب الظلم والطغيان الجذب والاصــفرار [163 – 163 –164]، حتى الكلام والبصر يفلتان من الطفل البريىء [146 – 166 – 169]، كأنــه يتوسل بالضعفاء ويستنجدهم. هم البقاء والثابت [145 – 146 – 149 – 150].

هل ينقذ الوطن الضعفاء لما تسوء حالته ؟ هل يحتاجهم الوطن ؟ أهو في حاجة إلى بطــل كمنقذ عمورية أم يكتفي بصرخة النساء المدوية ؟ فالشاعر " في غمرة انفعاله يتــذكر " أرض الذكرى " فلسطين الذبيحة في المشرق، فينادي، قد تراءى له أن الإنقاذ سوف يأتي مــن أرض الجزائر على يد معتصم جديد هذه المرة "[2].

إن المقطع الخامس يرتبط بالمقطع الأول والثاني بترديد السطرين : مدن المغرب
ترتج على قمم الأوراس

فالخامس أكثره ارتباطاً بالثاني، وفي كليهما يردد السطر الثالث :

" ***وتهب الريح الشرقية*** " يتراوح المقطع الخامس من السطر 175 إلى 256، وعدد أسطره 81.

1- البياتي، عبد الوهاب، الديوان، ج2 ص 343 – 344، القصيدة : أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر.
الديوان، ج2 ص274. القصيدة : عيون الكلاب الميتة، قال بول إيلوار : " أشعلت ناراً عندما
تخلت عني زرقة السماء "

2- النشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، دمشق، 1980 ، ص 420.

إن التكرار يوحد الموضوع الغنائي بحيث تتبثق العاطفة حزينة على الماضي المكلوم المنحدر من ظلم " الغال " و" الرومان " الكفار. هذا الظلم أودى بحياة ملوك وأبناء ملوك، مازال الشاهد عليهم لباسهم في متحف مدريد، كرسوا ظلمهم في كل الجهات حتى في يافا. هدفهم الوحيد انقراض العرب. فالحرب حرب حضارية.

يستنطق الشاعر أوراس جاعلاً منها إنسانة لترد على التساؤلات كلها، مستنكراً الحالة التي تجعل منه شاهداً مأساة العرب.

إن العنوان المقترح لمقطع السادس هو انطلاق ***زئير كالوهج*** من القرية الخراب . تتراوح أبياته من السطر 257 إلى 328 عدد أسطره 72.

هذا المقطع مرتبط بما سبقه من حيث تكرار الأسطر الثلاثة

[234] – لا زرع، ونار الزيتون ⟷ يقابله السطر [257].

[235] – والقرية تحت الصلْبِ خراب ⟷ يقابله السطر [258] يقابله [313].

[236] – والأفق تراب ⟷ يقابله السطر [259] يقابله [314].

قد أتت هذه الأسطر لتشرح الصرخة وتبرهن عليها: وامعتصماه ! تعلن الأبيات عن الأرض الخراب. لا تقول " أرض " وإنما " قرية " ذات الحبل العاطفي الذي يربط الشاعر بالقرية التي هي أرضه ورموزها زرع وزيتون.

سكن العنصر الناري، في وسط السطر، ليحرق سمات الأرض ورمز الحياة. ما أبقت النار إلا الخراب والتراب. كما سكن " تحت الصلب "وسط السطر [235]، لتفاوته في القوى مع النار من حيث الحركة التدميرية التي تؤثر في الطفلة : بيضاء كالشمع وفي تعذيبها : في جمرات الوهج.

إن صورة الخراب والتراب نقيض الصورة الإيجابية من زرع وزيتون.

غير أن في التكرار الثالث في السطرين [313 – 314] لا يحترق الأرز كالزرع والزيتون إنما هو حزين. اكتسى الأرز ميزة بشرية للتعبير عن الخراب القائم بفلسطين غير أنه لا تتثبت العلاقة بين أعداء جبناء وامرأة حرة. فالأعداء كالورقة الساقطة والمرأة الحرة متغيرة العشاق. تبعث الاستعارة عن احتلال العدو بالجزائر التي سوف تتحرر منه، أملاً في الدماء الدافئة على الثلج. تعود الشمس إلى مجراها العادي من غروب وإنارة القلوع والمآذن القوطية التي تعود "هنا " ويعني " الهنا " أرض العرب من فلسطين إلى الجزائر.

الأمل راسخ في إعادة بناء ما خرب [داراً تاريخية] كتب الدهر تاريخها على جدرانها :

[سطر 327] « ***... باسم الله بناه رحاب*** »

[سطر 328] « ***... في السنة الألف وخمس هجرته*** »

إنّ الطفلة طفلتان : بنت مغربية، وبنت يافوية. فالبيت المغربية أسطورية بما أنها ميتة وحية معاً. شكلها معين باللون: بيضاء غير أن هذا البياض ملطخ بالدم. إن حركاتها مجدة عندما ترنو إلى الغيم منتظرة العطاء في [هَمْ]. إنها تخاف عندما يوقظها صوت من حملها. ألقيت في سجن عالي البرج حيث تحط الثلوج بكثرة. عذبت أشنع عذاب، مازالت آثاره على الصدر، [في السطر 256] : " ***بقيت في الصدر عروق مأكوله*** "

البنت اليافوية هي أيضا من جماعة العذارى [سطر 237]، شكلها خيالي، لا يمسك بالحواس، لها قدرة السقي، وهذه الكلمة تعني الماء مطهر الجروح والآلام. كأنها هي التي تستصرخ المعتصم. أملها فيه أن يأتيها بالحرية، بتوحيد الأمة العربية. إن التوحيد كان خطة ***جمال عبد الناصر*** في ظل الاشتراكية [أرض الفقراء].

إن المغربية مثلجة أما الياقوتة فنارية تلتهب أملاً. كلتاهما تجتمعان في طفلة واحدة تريد الحرية.

إذا عذبت الطفلة، في المقطع الخامس، فالشباب يضحي بالنفس والنفيس لا في قرى المغرب ولا في يافا.

بعد الأحزان كلها تنبعث صرخة تعيد المعتصم إلى الحياة، وتوحد الموقف دلالياً، لأنه حرج في المغرب ويافا وعمورية مدن الضياع والهزيمة.

إنّ سقي الطفلة اليافوية يزيل التشاؤم والحزن. هي التي تمثل الشطر الموجب من الطفلة المعذبة. تنتظر الكثير من المعتصم المغربي الذي انبعث من المعتصم المشرقي. جاء من جبال " **أوراس** " لينقذ يافا.

ما المعتصم المغربي إلاّ فارس أوراسي، خيال لم يقبل بالجمود الثلجي، إنه الثوري الدليل الذي استمد قوته من النار والنجم.

حركات المعتصم الإنقاذية مكوكية بين أوراس [الآتي من أوراس] والراجع إليها ماراً بيافا [ستحط على قمم الأوراس] تمثل أوراس الشعب الخالد الذي تهدى له هذه القصيدة.

الفرحة مبعث غناء الشاعر يريد أن يشاطر الشعب في كفاحه بالغناء ليحفزه على الإقدام [سطر 294]. تظهر فرحته في التكرار: [سأظل أغني وأغني]، يؤيده الشعب بالبحث عن لحن جديد.

المقطع السابع والأخير يتراوح من البيت 328 إلى 375. عدد أسطره 47 سطراً.

تتسرب فيه حركة التأسف على الزمن الدابر الذي لم يرجع إلا مسيجاً بإعادة السطر "***يا عهداً راح***" [سطر 329 – 337].

في الماضي، كانت أوراس تتزعم البطولة بجيوش ***عبد الرحمان*** الداخل لتسد الفـراغ فـي وجه الإسبان. قد ذهب فعلاً، عهد الإزدهار ولم يرجع.

تحضر ذات الشاعر لتكون شاهدة على اشتعال الحرب [غبارًا – ناراً –أعلاماً – ثواراً].

يلاحظ تكرار [أنذاك] في السطر [338] وأنذا في السطر [368]. إنَّ الذات الشـاعرة تبكي على زمن قد انتهى، وما هذا البكاء إلا تطهير للأرض المعذبة التي تتحول إلـى " ***أيـام العرب الخضراء*** " [339 – 340 – 369]. كأن القسم في هذه الأسطر – أشـهد – آتٍ مـن الذات الشاعرة المراقبة رجوع السعد والخير والاخضرار.

يكرر السطر " ***ميلاد نبي عربي آخر*** " [342 – 344 – 346]. كأن الشاعر يستلذ تكرار هذا الخطأ الديني التاريخي، بما أنَّ محمداً خاتم الأنبياء عند المسلمين. وفـي الحقيقـة يقصـد الشاعر النبي الذي يحمل راية الثورة ويقود الشعوب بالكلمة لكي تستقل ؟ ولكي يرجع الأمـل في قلوب النساء المتشوقات إلى رجوع الرجال الأبطال، فشعره هو الحافز، وخـالص تمنـي ***حجازي*** أن يلعب شعره هذا الدور فيبني قصيدته في هذا الغرض ويجرب التكرار لإبداع صورة ثورية، ويجرب الرموز أيضاً. لذلك أسرع ***أحمد قبش*** في تصنيف شعر حجازي في المـذهب الرمزي إذ يقول : « ***هو أن يترجم الشاعر مشاعره بالرموز الخفيـة والأحـلام الضـبابية، وبالعاطفة قبل العقل، وبالاحتفال بتجارب العقل الباطن والميل إلى الغموض والإبهام والتجارب الموضوعية الموزعة بين الحلم واليقظة والنوم والوعي، والاهتمام بالنفس أكثر من اهتمامهم بالطابع الإنساني. تردد هذا المذهب عند ... عبد المعطي حجـازي ...***»[1] فـأوراس والنبـي والفارس ... كلها رموز بحيث تشكلت من الكلمة / الرمز سجلات كسجل التغيير والانبعاث مع كلمة الزلزال، والصخر. وسجل الوحدة مع النسر وكلمة الشمس التي تتحول أحيانا إلى نسـر، وكلمة " الريح " وكلمة السراج الذي إذا اهتز فيدٌ تخفيهِ.

وهكذا حاول أن يخضع الشكل والصيغة خضوعاً دلالياً ينزع إلى التعبير عن الأعمـق مـن التجارب والأغنى من الصور.

الخـاتمـــة :

يحس القارئ / السامع بجهد الشاعر في محاولة تحديث القصيدة بإستعمال طـرق ووسـائل ستصادف في عدة قصائد أخرى، منها التكرار: تكرار الكلمة، تركيب الجملة، الصيغة، القافية، الجرس. منها أيضا: استعمال كلمة واحدة في سطر واحد : " كانوا " منها أيضاً الرموز لتثـار الصور المجنحة. إن الزلزال رمز يمثل يقظة الأمة والثورة التحريرية. مثل ***حجازي***، سـمى

---

[1]- أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دمشق، 1971 ص 8 – 9.

طاهر وطار روايته بالزلزال. وتمثل الريح الشرقية العروبة، كما يمثل السراج الحرية المهانة، وتدل عودة الفارس على الانبعاث، " والكرمة التي تملك كل الناس على الاحتكارات الاستعمارية، والطرقات الثلجية على أجيال الحرمان، وزمن النسيان على الخنوع ".[1]

كثرت الرموز في القصيدة، ويستحيل استخراج رمز من المجموعة كلها لتمثيل الرؤيا الخاصة بالشاعر وموقفه من العالم، مازالت رؤيته غير ثابتة، لا تتضح له معالم الطريق. وبضبابية الرؤية لا يستطيع أن يشكل رؤيا فنية. فالصورة التي تقدم الأعداء سالبة فهم رومان - يفهم القارئ من ذلك أنهم أصحاب إمبراطورية استعمارية واسعة - وهم أصحاب خمرة، وهم من الغال ... إنه تعريف يدخل في السياق العادي المتداول لدى الجميع. كأن الشاعر يختبئ وراء هذه القوالب الجاهزة والبداهات الكثيرة التي درج عليها، ويؤلب عنده على الفور حساً بالنفور والكراهية للعدو. أو يدفعه، بالعكس، إلى أحلام وشعارات الوحدة العربية السارية في وقت ***جمال عبد الناصر***.

حاول الشاعر أن يقدم البديل بقصيدته التي توحد البلدان فكرياً بخيط واصل كما يحققه عادة التاريخ. حلقت القصيدة، عبر العصور على إسبانيا ويافا والمغرب وقسنطينة وأوراس، لتثبت أن المأساة حليفة هذه الأرض.

تصور الشاعر "*أوراس* " تصوراً خاصاً به، إذ كان من جهته لا يعرفها وإنما يعرفها إلا بالسماع أو بالاطلاع على الصحف والكتب والدواوين، ومن جهة أخرى أبدع صورة غريبة لأوراس، إذ تقدم كمجموعة من صور مهجنة ومتقاطعة هنا، يكشف سبب رواج القصيدة زمن إنشادها وإلقائها على جمهور الستينيات.

يستنتج من تحليل القصيدة / الديوان : "*أوراس*"، صفات خاصة، تحدد مبدأ الشاعر أن " يقول ولو مرة قصيدة مطولة ". [2] وأن يساير الشعر الحر،بما أن، " لجأ إليه في معظم قصائده وهو يملك مبرراً داخليا هو إزدحام العاطفة في صدره "[3]

كانت نية الشاعر، في البداية، أن يطبع قصيدته بطابع الملحمة، غير أن القصيدة أبت أن ترتدي هذا اللباس غير التام العناصر.

جمعت القصيدة رؤي القومية العربية وفتحت ما أغلقته الخطابات القومية وشكلت التجاوب بين الشاعر من المحيط كلما أنشدها، فينشدها الجمهور المصري معه ويحفظ مقاطعها حتى صار العرب كلهم يتناشدونها الجمهور إلى الخليج. أرادوها ملحمة تنشد، وتحريضاً سياسياً

1- صدقي إسماعيل، تقديمه لأوراس ، ص 8.

2- هذا الرأي خاص بكمال خيربك في كتابه.

3- صدقي إسماعيل، مقدمة أوراس، ص 6.

تجمع عليها تبرعات لتدعيم الثورة الجزائرية، " ***أوراس*** " الرمز استردت حلم المستقبل على أمجاد الماضي وولدت أسئلة كبرى، بما أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى.

تتسم القصيدة بالطول الذي لا يلونها بصبغة إبداعية كما قاله ***صدقي إسماعيل*** : " ... إن الخلايا الحية بقيت مستمدة من محور الشعر العربي القديم، ومن ثم فهو لم يكن إبداعاً في الصيغة، بل محاولة للإبداع في المضمون " [1] إذن فيوجد انزياح دلالي في القصيدة التي مسها الزلزال الشعري والثقافي. كيف وقع ذلك ؟ يعرف أنّ : " ***أوراس*** " صامدة منذ القدم بما أن الأتراك عجزوا على احتلالها، ويعرف أيضاً أن الثورة الجزائرية أثارت إعجاب العرب كلهم، ويعرف أخيراً أن القصيدة العربية حركها زلزال الحداثة، ولكن الشيء الذي يجهله الجميع هو الدور الرائد الذي يلعبه الشاعر من خلال العبارة " ***الفارس عاد*** "، فالفارس / الزعيم / الداعية هو ذلك الشاعر الذي استرجع للشعر الريادة بالثورة على الكلمة، عاد الشاعر إلى أنه لسان بنى اللغة العربية. إنه لحلم جميل حققه الانزياح الدلالي وخلف في النهاية الشاعر وحيداً مع الشعر.

وتحدد الغنائية، إذْ الشاعر تغنى بالثورة والحرية ، بعاطفتة الحارة ضمن قصيدة تتفرع منها مشاعر جزئية متدفقة نتيجة انفعال سريع. لم يطبع الطول القصيدة بطابع الغنائية وإنما القصيدة ذاتها التي ربطت بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وقد صاحبت المهارة هنا، فكرة واحدة هي في ذاتها وحدة عاطفية ومن صفاتها التعقيد الذي هو عنصر أساسي. قد أوقع اختلاط الرموز وتواتر الأزمنة والأماكن خلخلة وشردت انتباه القارئ / السامع.

تقفل هذه الملاحظات بقول ***إسماعيل عز الدين*** : " القصيدة الطويلة حشد كبير من هذه الأشياء " الجاهزة " التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتنظم ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً ... وتجد فيها الخرافة والحقيقية والقصة والواقعة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة ... ولا تتجمع هذه الآفاق الفسيحة العديدة في القصيدة الطويلة بصورة اعتباطية، وآلا أصبحت أمشاجاً لا لون له ولا طعم وألا أصبحت القصيدة شيئاً آخر ليست بالطويلة ولا بالغنائية ". [2]

1- صدقي إسماعيل، تقديم لقصيدة أوراس، ص 5.

2- إسماعيل عز الدين، القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر، آداب ، I : 55 ص 108.

- مرثية للعمر الجميل

مرثية للعمر الجميل ديوان، نظمه ***حجازي ما بين سنتي*** 1968 و 1973 [1]. إنه يحدد فيه فترة الوعي الشخصي والجماعي لهزيمة الشعر أمام الواقع، إن الأحلام لفانية، على الرغم من أنها سكنت عمراً وأوهمته بالممكن. فانقطع الأمل وخاب بيد أن الكلمة لم ترجع تاج الأمير الشعري. إذ فرغت من وظيفتها في مدينة بائدة. كانت الأماني كلها مجرد حلمٍ، كثيراً ما صور المدينة الجميلة بكرومها وقصورها ومياهها. ولكن، لما اطلع على الواقع عاد أدراجه إلى الباب الذي منه دخل، إن العمر الجميل هو ذلك المصير المشترك بين حياة الشاعر وحياة مصر. إنه عمر قد انتهى أصلاً مع هزيمة 1967، فتطايرت أشباحها الأخيرة مع وفاة ***جمال عبد الناصر***. ولذلك طبعت المراثي بطابع جيل الخمسينيات الذي تمادى في المراثي والبكائيات شأن ***أودنيس*** وغيره... فاقتفى ***حجازي*** نفس المسلك، ونشر قصيدته لأول مرة في مجلة " آداب " [2]، عبر فيها عن شعوره بالوطن وعن موقفه من المصير الجماعي المنعكس في مصير الذات، باحثاً عنه بتوظيف وسائل أسلوبية غنائية. وتعد " البحر والبركان " و" الرحلة ابتدأت "، و" نوبة رجوع "، من القصائد المحورية في هذه المجموعة، وتفرد من حيث نسبة القصائد الناجحة فيها ومن حيث توافر الكثافة الغنائية، وتمثل حق تمثيل " تفوض عالم ***حجازي*** البطولي ولما يصل إلى غاياته، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله تفجع كثير. "[3]

1- ديوان، مرثية العمر الجميل، أخبار اليوم، مصر، بدون تاريخ.

2- آداب، بيروت، 66/3، ص 21.

3- صلاح فضل، استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي، مجلة فصول، ملف خاص، 1996، ص 255.

إن القصيدة غير مؤرخة، توجد في الديوان مع مجموعة قصائد « ***مرثية العمر الجميـــل*** »، من الصفحة 464 إلى 477. حجمها من الصنف المتوسط إذ تحتوي على 149 سطراً. عـــدد مقاطعها ثمانية، وهي متفاوتة في الطول.

إن المائية تفرض نفسها على القصيدة بموجب محتوى العنوان : « ***البحر...*** ». يتوقع منه أن تكون القصيدة ماءً وناراً، ولكن الزواج بينهما قد أخفق بل ينجح في الحروف والكلمـــات التـــي « تكون أسيرة عشق شبقي، له النار والماء يتسرب ماء الكتابة بلا توقف في تاريخ منسي »[1]

إن العنوان مبني أساساً على ترتيب الازدواج يعتمد الإيقاع البنائي الشامل، هذه الازدواجيـــة ستؤثر على بنية القصيدة الهندسية من حيث الإيقاع. لم يختر الازدواجية عبثاً بل هي هيكل بناء القصيدة : العنوان متكون من اسمين، والمقاطع تشد بعضها شداً مثنوياً، فـــالمقطع الأول مـــع الخامس، والثاني مع السادس، والثالث مع السابع، والرابع مع الثامن.

جعل الشاعر عنواناً لقصيدته شأن معاصريه الذين "... راحوا يضعون العنـــاوين المختلفـــة لقصائدهم ليدلوا على موضوعها بعد أن كانوا يسمون القصيدة بحسب حرف الـــروي فـــــــي قافيتها "...[2].

أضاف الشاعر كلمة " بركان " للبحر قاصداً الربط الدلالي، لعل الجزيرة بركان في الأصل، وقاصداً، أيضاً، الإيقاع الصوتي الذي يصل العنوان بكلمة "***شدوان***" أي بالقصيدة.

إذا انحصر العنوان على البحر فالمعنى يتسع إلى اللاَّحدود. أتى المعطوف لإيقـــاف خيـــال السامع / المتلقي وملء الفراغ. فالكلمة توقظ فيه عالماً أراد الشاعر إبداعه. إذا حذفت الكلمـــة فتلغى صورة ذلك العالم.

لا تخرج محاور القصيدة من ربقة تصور الكلمات المنتمية إلى معجم الشاعر كالأم والظلام والضوء والنار والماء والدم، والأرض، والصوت والموت، الإنسان، الشعور، الطبيعة... إنهـــا كلمات تكثف الصورة وتبين أن الشطر الثاني من العنوان لا اثر له في المتن، إذ النار التي كان ينتظر اشتعالها من البركان ما هي إلا خامدة. لا توجد إلا كلمتان تشير إليهـــا : [أوقـــد (86)، والبركان (100)].

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2.

2- عز الدين إسماعيل، آداب ، 1 / 55 / ص

إنّ الإنسان والأرض يحتلان مركز الحضور في القصيدة. تدل 37 كلمة على ما يسمى الإنسان و35 كلمة على ما يتعلق بالأرض.

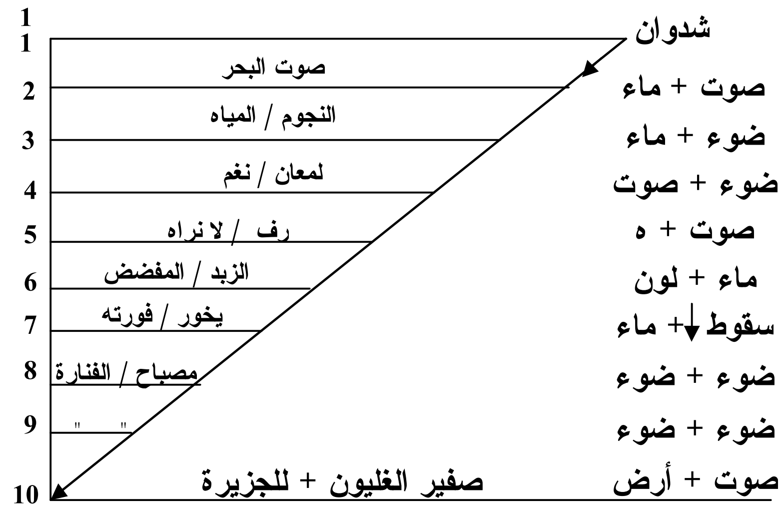
سيقدم تحليل المستوى الصوتي الذي يمثل عصب الانطباعات الصوتية بطرق مختلفة، فينداح منه المستوى الدلالي والنحوي لاستجلاء الواقع الوجداني العميق في تجلياته عبر لعبة العرضي والجوهري.

إن الإسم "***شدوان***" سيتردد ست مراتٍ موزعاً حسب المقطع الأول والثاني والرابع والخامس والسادس والثامن، ماعدا المقطعين الثالث والسابع – سر ذلك أنّ المقطعين يحتويان على موضوع الجماعة وموقفها المصيري، ركنت في العتمة والحفرة بينما الخطر المداهم يهددها.

المستوى الصوتي :

إن المقطع الأول خالٍ من الحضور الإنساني ما هو إلاَّ تقديم أدوات حسية تكاد تكون جنسية متكاملة ومستقطبة في آن واحد، فيتكون جو الصورة العميق للجزيرة.

مكونات "***شدوان***" عناصر جزئية مبعثرة بين النوع المائي والضوئي والصوتي. تتوزع كلها في المقطع الأول الذي يوظف لوصف البحر ليلاً، في إطار الكلمات التالية : [صوت - نجوم - لمعان - نغم - طير لا يرى - زبد مفضض - مصباح الفنارة - صفير غليون] إنها تمهيد لتقديم الجزيرة وتشكيل صورتها الشاملة ونواتها. تتجلى حسب الرسم التالي :



شدوان منطلق الصورة، إنها كلمة شعرية تفرض نفسها بشعريتها فتنحدر منها أصوات وألوان ضوئية، إلى أن تتجلى الجزيرة محل لألغاز متشابكة الصوت الأخير يعلن عنها.

لشدوان دور مع كل ما يثيره رنينه صوتياً ودلالياً، دور مخيل للصورة قبل أي شيء آخر. إنها فعلاً أتت من كلمة الشدو المشار إليها في السطر (57).

أول صورة تكونت من إشارات صوتية [صوت (2)، نغم (4) صفير (10)]. تتقاطع داخل الصورة الإشارات مع التلألآت الضوئية [نجوم تشكل الأصوات ضجيجا (17)].

إن الترتيب منسجم عدداً : أربعة أصوات لأربعة عناصر مائية. يطبع هذا الترتيـــب تحـــول الصورة بتحول الطير كصورة صوتية، ويشير إلى انطباعات صوتية مختلفة. فإنهـــا خطـــوط صوتية سرعان ما تتحول إلى لمحات ضوئية. ليس الضوء، بإرتعاشاته ولمعانه إلا إيقاعات لنغم أي ليس إلا عودة إلى الصوت.

يغلب العنصر المائي في هذه الصورة الخاصة بالبحر :

السطر الثاني ⟵ سجل مائي   السطر 6 ⟵ سجل مائي.
السطر الثالث ⟵ سجل مائي   السطر 7 ⟵ سجل مائي.

من حيث القافية تتقاطع الأصوات والألوان لتتحد بالجرس كالسطر (2) : صـــوت البحـــر، والسطرين (9) و(41) : ضوء الفنارة، تتحد بالجرس [ـيد] – وعكس ذلك، يتحـــد ضـــوء السطر الثالث، مع السطر الخامس بفضل الجرس الناشئ من [ـَاه] وينفـــرد الســـطر الرابـــع بجرسه [في] ، يعيد نغم الصوت إذن فلا حاجة إلى الازدواج.

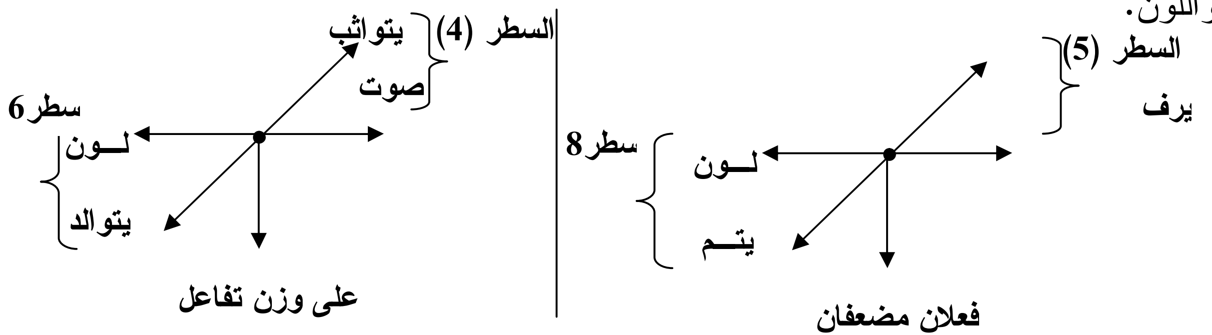
ويتوحد الجرس [ــدّ] هو أيضاً، ليس اللون أصلياً وإنما متوالد.

تتلاءم الحـــركة السقوطيـــة المرتخيـــة ودورة الفنـــارة الأخيـــرة فيعـــلـــن عن الجـــزيرة

[ــره]،   [ــرَى]،   [ــرَه].
↓   ↓   ↓
حسيْره   أخـــرى   جزيْرة

ينجر عن تواشج العلاقات الصوتية واللونية معنى العبث بالألوان والأصوات للإشارة إلـــى الجزيرة التي تكتسي لوناً حلمياً سحرياً كأنها جزيرة سندباد.

هناك تقاطع بين المستوى النحوي والصوتي في المقطع الأول بحيث تتواتر أربعة أفعال في صيغة المضارع [يتواثب – يرق – يتوالد – يتم] هي أيضاً تتقاطع بموجب عامـــل الصـــوت واللون.



قد تولد الجرس الإيقاعي من تركيب الأسطر فتتعالى الموسيقى من هذا التركيب: شدوان سطر(1)، يتواثب اللمعان (4).

في المقطع الثاني القصير تسكن الذات الشاعرة كما سكنت مدينة لا يعرف إذا كانت شدوان أو غيرها. تختفي أدوات المقطع الأول تماماً ليرجع الظلام في المقطع الثالث خيال الشاعر، فيقطع له الطريق المؤدي إلى أمه.

يبدأ المقطع الثاني بشدوان. عدد أسطره أربعة تتراوح من السطر 11 إلى 14. يحدد معنى شدوان، إنها مدينة الشاعر ومسكنه. إذ دفع اثمن لإقامته بها.

إنه مقطع يعلن عن المدينة / الأرض (12) التي تتحول في المقطع الثالث إلى صيغة الجمع [المدن (19)، (38)] بحيث تقابلها [القرى (23)، قرى صغيرة (51)] والحقول(22) والصحراء برملها [(35) – (41) –(52) –(60)].

إنه مقطع انتقالي، بما أنَّ أسلوبه خبري يعلن عن حضور الذات الشاعرة التي ترتاد حبسها الأول وهو المدينة. سلبت منها كنهها وملكتها لتسكنها بدفع ثمن الإقامة.

شدوان، ما شدوان في الحقيقة ؟ هي مدينة أم امرأة ؟ الإبهام تام لا يسمح بكشف أسرار الشاعر الحقة إلا في آخر القصيدة.

يقيم المقطع الثاني مقابلة بين الأرض [35 كلمة] وبحر المقطع الأول [16 كلمة]. إنه منطلق الصراع بينهما، ولا يكون النصر إلا للأم / الأرض الثابتة.

في المقطع الثالث تقف الحواجز دون الشاعر وتعوق طريقه إلى أمه. عدد أسطره 16 تتراوح من السطر 15 إلى 31 منه ينطلق وجود الإنسان، وفيه يسكن بأنواعه المختلفة، وإشاراته الخاصة : [وجوه أبناء القتيل (23) – نظرة أخيرة (25) – ملاح شريد (37)، خارج (38)، بكر (44) – (45) – (49) – (57)، الجنود (49) – أوجها (51)، عراة (55)، ثوب (55)، الكائنات (57)، حارس (63)، جسم وحش (65)، وجوه(70)، إنسان (83) الكلمات (84) أوجهنا (85)، وحش هائج (88)، وجوهنا (89)، جلودنا (94)،الأعضاء (95)، أعداء (104)، الغزاة (106)، وجهك (110)، الجثث الغفيرة (111)، وحوش القرش (112)، أيدينا (115)، الطغاة (116) أعضاء (122)، أشلاء (130)، الثياب (134)، أكف (140)، الرقاب (141).

إطار العناصر الإنسانية مائي، يبرهن على تلاؤم الإنسان بالبحر [المياه (41)، الخلجان (54)، يغسلون (55) أمطار (61) غطس (74)، البحر (77)، توجد (87)، البحر (88) الأمواج (89)، البحر (99)، البحر (104)].

كأن وسائل الاتصال بالمدينة قد تسرَّبت فيلجأ إلى الأرض / القرية / الأم، يريد أن يتصـــل بأمه فيدعوها مرتين :

يا أمي [15 و26] ليطمنها على آثارنا (24)، كأنه يقول لها: لا تخشي، إنها في نفســــي (29) وأنا المدافع عنها.

في السطرين :

سطر 15 :	بيني وبينك	كل هذا	الليل	يا أمي	، وآمادُ الظهيرة.
سطر 26 :	بيني وبينك	كل هذا	الحب	يا أمي	، وكل دم العشيره.

الخبر مقدم يحمل لهجة الشكوى والحزن من إحالة الليل دون أمه، الصورة تتحول بموجـــب الليل، إلى عتمة وسواد، لتنعكس في نفس الشاعر، إنها لبصمات الرومانسية.

إن ترتيب الكلمات في السطرين (15) (26) متشابه فالخبر مقدم يحمل لهجة الشـــكوى والحزن. والصورة معقدة للحنين بل للشعور بألم ينداح باتساع البحر نفسه.

يتحد السطران بالقافية الواحد [ـــيرَة].

الفرق بينهما هو : / آماد / و / كل دم / إنه فرق في التركيب مفعول السطر (15) سلبي ، يثير القطيعة بين ذات الشاعر والأم أما السطر (26) فالحب واصل بينهما بدم العشيرة.

كأن الأم عضلها الليل / الذكر، يمنعها من الاتصال بأي أحدٍ حتى بإبنها. ليس الليل السبب الوحيد وإنما تربط به أسباب أخرى معطوفة بواو العطف

سطر16 : وآماد الظهيرة.

سطر17 : وضجيج آلات الرحيل.

سطر 18 : وتقاطع الطرقـــات.

إن هذا الربط بين أجزاء مبعثرة لصفات الصوت والأرض ينبئ بمجيء عامل سلبي يحـــول دونه ودون أمه، يرتبط الكلمات برباط السبب والنتيجة. الحاجز الأساس هو المدينة التي يعلـــن عنها في السطر(19)، إنها مدينة محروسة بتفرس الأغراب الذين لم يأذنوا له فوراً بالدخول . إنه يبقى على عتبة المدينة بموجب غضبه – ليس الاستقبال فيها كاستقبال أهل القرية بـــالملح – الأم هي القرية بملحها ووجوه أبنائها (23).

الأرجح أن الشاعر دفع الثمن لهذه المدينة القاسية لا من حيث أبناء القتيل الذين يمشون فـــي آثارنا متعممين بثوبه الدامي، وإنما يلجأ إلى ذلك من قبيل الكشف عن حـــدة الألـــم. زواجـــه بالمدينة فاشل فيرجع إلى أمه / الأرض للرابطة الدموية بينهما. قد وقعت معركة ولا يمكن أن ينسى هذا الدم. كل هذا شحن شعره بالنزق والتمزق والتوتر والانهيار النفسي [سطر 29].

ينتهي المقطع بصورة التناقض المستغرب الذي يسكن أحشاء الشاعر. المدينة هي المخاض الذي لا ينتهي. فانعكس الألم والجرح في القصيدة ويتعجب من نفسه التي لجأت إلى النوم في المدينة، على الرغم من فقدان الأمان.

محتوى المقطع الرابع سطران [32 و33]، تتوزع فيها خمس كلمات تقريرية تخبر عن تحويل شدوان إلى منفى وعن حضور الذات الشاعرة المدافعة عن الوطن، إنه نصف المقطع الثاني.

كأن المقطع الخامس صدى للمقطع الأول من حيث تلاعب العناصر المائية واللونية. تتراوح أسطره من 34 إلى 66. عددها 32 سطراً تحتوي على الحرب القائمة بين جيشين أو عدوين كما كان يتوقعه القارئ / المتلقي من الجملة / المقدمة في بداية القصيدة غير أنه صراع بين قوتين متساويتي القوى وهما البحر والأرض / الإنسان. إن شدوان في السطر 34 بحر وأرض في آن واحد. يقوم النزاع في ميداني اسطر 35 و 36 بحيث تتوسط الأرض عنصرين مائيين:

البحـــر / صحـراء / غـــرقى

مـــاء / أرض / ماء ← تتجلى نية الكلام عن البحر الذي يرغب في أن يتخلص من الصحراء. ولكن الغلبة للأرض / المأوى :

آويت [أي شدوان] / مــأوى / السفـــن.

أرض أرض مـــاء.

بها يستتر الإنسان بما [فيها أشياؤهم الألفية (52)].

يتجمد العنصر المائي في السفن ثم يطفو مرة أخرى غير مستسلم على الرغم من ضعفه المتجسد في "***ملاح شريد،***" الملاح المطرود يمثل البحر المدحور لعلاقتهما المائية. وهو الذي يواصل الصراع ضد المدن ومن خرج مدججاً بسلاحه. يفهمُ بسرعة أن الذات الشاعرة هي الخارجة وهي المحاربة. إنه مجرد حلم. لا يحدث في الواقع. كأن " أنا " الذات الشاعرة تستيقظ من حلمها فتبقى وحدها مع الرياح [سطر 39]، [لا ألقى سواي]، سطر (40) [لا أشم سوى الريح].

إن الطبيعة تذكره، وهو متوحد، بالواقع المرير، فيطبع موقفه بطابع الرومانسية.

اللعب الشبقي بين الأصوات والألوان يرجع مرة أخرى ليفض البحر بكارة سماء الفجر الذي يتلاحم بأنفاس المياه... إنه اللقاء المطهر للصوت واللون معاً. إنها الطهارة الكاملة بحيث الماء بلل الرمل وغسل الريح والفنارة (سطر 43)، حتى يخال الإنسان أن الله منذ هنيهة خلق

الحياة. إنها لحظة الدهشة، صارت الذات الشاعرة لا تميز بين الأمور. فالسماء البكر تحولـت إلى " بكر أنا ".

المقطع السادس سطران [67 – 68] لتعيين ***شدوان كوطن*** – يلعب الشـاعر بالكلمـات، فلعبته تسير على نظام البزل (***Puzzle***)، إنه يبحث عن مكان الكلمات ثم يغيره للوصـول إلى المعنى المنشود. قد حصل على المعنى بعملية الحذف، فيجعل علامة التعجب الدالة على الكلمة الملائمة.

المقطع الرابـــع ***شــــدوان.***

منفى، وبندقيتين وطن.

المقطع السادس ***شــــدوان.***

هو الوطن وصل هذه النتيجة بالشطب على / منفـى / بندقيـة / ليصل إلى الإيجاز البليغ عند التزامه الموضوعي.

المقطع السابع خالٍ من الاسم الافتتاحي "***شدوان***" بل الجملة الفعلية استهلال لـه وسـياج، سيكرر أربع مرات في المقطع السابع ليدل على توقع الشرّ من المساء المعتم/ كأن المقطع ينبئ بالمقطع السابع الذي يتراوح من السطر 69 إلى 98 وهو يحتوي على 29 سطراً بحيث الجملة الفعلية تحضن في طياتها الذكرى التي ترد الشاعر إلى الماضي حيـث الـروائح والنشـوة و وجوهنا الأولى. فالذكرى عطرة ملونة باللون الأخضر. بها ترجع المحبة للأنفس إذ ضاعت في المدينة.

تأتي الجملة الفعلية الثانية "***يأتي المساء***" لتنهي حالة الحبور والسعادة وتعلن الخطر المداهم بالآفاق المعتمة والظلمات والأرض المحصورة. انتشر الظلام في المقطع كله بالكلمات الدالـة عليه : [المساء (76)، تعتم الآفاق (76)، الظلمات (77)، الظلام (81)، المساء (84)، ظلام الليل (85)، المساء (88)، المساء (92)، الليل العـدائي (92)، الليـل (93)، الظلام (94)].

موقف الذات الشاعرة من المساء رومانسي بحت. فالرؤية إلى الطبيعة. ولا سيما في المساء، ترجع الذكريات والحنين إلى زمن أخضر قد انتهى – إن منطق الرومانسية هـو أن الطبيعـة المعتمة تجر الحزن والحنين اللذين ينشئان في فكر الذات الشاعرة هجس الموت، إنه يملأ فضاء المقطع السابع :[ميتاً (89) – الموت (119) – نموت (123) – الموت (132) (135) (135) – موتاك (137) – الموت [138 – 144/141/140/140]- تنتهـي الصـورة الأخيرة للموت مقترنة بالدم [95 – 97 – 98].

يجذر المساء جماعة " نحن " بماضيها النظر، كأن خيبة أملها هي القضية الأساس، فرفس الخذلان والإخفاق شجاعتها وعزمها.

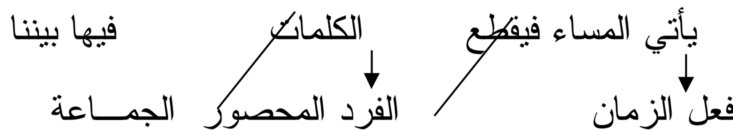
إن الجملة الفعلية الثانية : " ***يأتي المساء*** " تربط الجزيرة بالواقع. ظهرت الجزيرة من بين الظلمات التي تتشكل حاجزا بين البحر والأرض. لو كانت الصورة جد عادية فالتعبير رائع موحي : « ***تتكاثف الظلمات فوق البحر ضاربةً على الأرض الحصار*** ». إن الظلام لعدوٌّ (79 – 80). وما النهار إلا وهم، وما نهضة البلدان الضعيفة إلا وثبة في الفراغ والضياع. على الرغم من أن دورة الحياة متواصلة بتوغل الجزر في الظلام ورحيل السفن.

والعتمة شاملة تتحرك فيتحرك مصير الأرض الانحداري [الجزيرة (76). الأرض (77). الجزر (81). عشباً يابسا (81) التراب (95) الخضر (96)].

يلف الليل الأرض ليكسبها صورة معتمة فتظهر محصورة مكلومة. ويَكشف عندئذ الإنسان مصيره.

كأن الليل، بعد التكرار الثالث للجملة الفعلية " ***يأتي السماء*** "استلب قدرة مكنته من إيقاد المصباح (87)، غير أن الزمن / المساء قطع النبع المتدفق للكلمة أي عزل الفرد لأن الكلمة /الفرد تقف في وجه الجملة / الجماعة [1]. هي، كما يقول خيربك كمال : " **صورة الفرد الحديث الحقيقي والشخصية / النموذج التي تبحث عن فرصة الإعراب عن نفسها، والتأكيد على أصالتها وقيمها الباطنة، واستقلالها في وجه العناصر الساحقة للمجتمع الذي تحيا فيه...**"[2]

الإمعان في تركيب الجملة وتوزيع الكلمات فيها يظهر حصار الكلمة :



إذن، فالمساء يحول فعلاً، بين الكلمة والجماعة، غير أن ردود فعل الكلمة، التي تتربع وسط السطر، الانتقام، إذ تقوم هي بدورها حاجزاً بين الطبيعة والجماعة، فيتوحد الفرد كما تتوحد الكلمة.

التكرار الرابع للجملة الفعلية : " ***يأتي المساء*** "، البحر يحول وحشاً هائجاً. فتقع خلخلة في ترتيب الأشياء حتى الأمواج لا تتدفق ماء وإنما ملحاً وعشباً ميتاً. يرجع فضل الإنقاذ.

إلى هوج الرياح (91) والأصوات والنجوم.

ريثما ينبثق المخاوف من الليل العدائي البهيم حامل الخطر المداهم، مؤثراً على جلودنا بالرفيف (94).

1- *Kamel Kheir Beck, Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporain, P.U.F 1978, P 131*

2- كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 147.

تمزج الصورة النهائية بين الدم الملتصق بالتراب وبين الأعضاء المرمية في الحفر حتى يقع التلاحم الأخير بين الدم والوعور / وبين الدم والخطر.

إن المقطع الثامن من أطول مقاطع القصيدة، وليس أجملها. كأن النفس الإيقاعي الموسيقي ركن في المقطعين الأول والخامس دون الأخير. تتراوح أسطره من السطر 99 إلى 149، عددها خمسون سطراً .

الأسطر الأولى : [شدوان / البحر والبركان / والنجم بالنجم اقترن] ذات طابع قرآني من حيث النغم. كأن جرس [ـَانْ] أعطى نوعاً من السجع.

شدوان متلفع بالبحر والبركان [سطر 100] للضرورة الصوتية. تحل الجزيرة فضاء المقطع دلالياً، لخصوصياتها الازدواجية التي تجعلها منغلقة على توحدها. تم الزواج إنها البحر والبركان معاً واقتران النجم بالنجم. إنها البداية والنهاية. إنها شأن الليل والأعداء لا تقترن إلا بمثليها عكس البحر الذي يتفتح لغيره وينداح.

في الأخير انتهت النشوة وتجلتْ الحقيقة بانغلاق، وشدوان على توحدها.

ينسى القارئ / المتلقي ذكر الحب (سطر 26)، والخوف (سطر 28). الوارد في المقطع الأول ظاناً أنه مجرد كلام غير أن هذا الذكر يلقي صداه في المقطع السابع حيث الليل يرمي إلى الخوف.[سطر 92]، أما في الفقرة الأخيرة فتنداح ثنائية الحب والخوف [خائف / تحب 112 – محبوب (113) – الحب (114) – نعشق (118) – الحب (118) – أحببت (138)].

في المقطع الأخير، تتبعثر اعتبارات فلسفية تعالج مصير الإنسان على وجه الأرض، وتتواتر بفضل أفعال في صيغة الأمر، تدل على النصيحة والأخذ بها، وعلى حركة مستقبلية متصاعدة تبشر بالأمل والفوز.

الفعل الأمر " فاحفر " فاعله مبهم. من أنت ؟ الشاعر أم الإنسان بصفة عامة. يقال عادة : بني بيتاً، أما هنا فيأمر بحفر بيت لأمه / الأرض. الغاية من الحفر أن يختفي أو يستعد لمقاومة هجومات الغزاة بفعل الأمر : واحتمل ضرب الغزاة (سطر 106). يدعو بالصبر على الرغم من وجود العدو بالجزيرة. إن الأم / الأرض في حاجة إلى بيت يحميها ولو هي محصنة في ترتيب الكلمات (في السطر 105).

فاحفر	***على أرض***	***الجزيرة***	***بيت***	***أمك***
أنت ↓	***مؤنث***	***مؤنث***	***مذكر***	***مؤنث***
المذكر الوحيد			↓	

أهل لحماية

الأم / الأرض

توفر اسمين مؤنثين يكسي " أمك " بمعنى الأرض / الجزيرة. تأتي الدلالة من الصيغة النحوية.

إذا ما استطاع الصبر أو الدفاع فعليه أن يهرب، وهو يأمره بذلك : لذ بأذيال الفرار. أهرب حتى في حالة الحب [107 – 113]، والحب لا تصل إلى ماهيته لعجزك عنه، ولعجزك عن تقصي الحقيقة وإثبات معناها. تبحث عنها مدى الدهر فلم تجدها، وتبحث عن مخبأ لتخفي فيــه صورتك الحقيقية، ولتحمي نفسك من وحوش القرش.

أتت لحظة الرفض لكي لا يعبث الطغاة بالأم / القرية. ماذا يرفض مــن الطريــق المعتــاد التقليدي ؟ الكلمة ؟ نمط العيش ؟ الأخلاق ؟ الحب الضرورة ؟ " هــــــل عرفت الحب حقا " ؟ (114).

تؤدي الجملة الاستفهامية دور النفي واستحالة اللقاء في الغد. كأن السؤال ينتظر جواباً فيأتي سلبياً، أي ما عشق وما أحب وما شغف بالنزوات. فعليه أن يعلن على لفظه بكلمة " لا " كررت مرتين [117 – 127]، ثم يكرر أيضاً مرتين : لا ! لا سبيل [143]. هل يعنــي بــالرفض هنا، ما كانت ترمي إليه ***خالدة سعيد*** في قولها : « الحركة ، الولادة، المــوت، البحــث عــن الحقيقة. هذه كلها تشترك بموقف الرفض... هذا السفر الأبدي بين الشكل والسديم، هذا الرصد للتكون، رفض للعالم في أشكاله وصيغه وقيمه الراهنة الثابتة... بدأت كلمة الرفض صيرورتها في الشعر العربي المعاصر وفي النقد المعاصر، والرفض هو النسغ الــذي ينــتظم القصــائد جميعها»[1]

إن الإنسان بمثابة الميت وهو حي مكبل الأيدي. لا يتمكن من القبض على زمن مراوغ يفلت منه، ولا على عوالم ورؤى تعذب عقله. هكذا تتحرك الوضعية الجوهريــة للشــاعر المــأخوذ بمعضلة الفراغ والاقتلاع وحسرة المعاني الهاربة. هل يعني الرفض هنا محاولة بداية وطريق إلى الإبداع ؟.

يجد الإنسان الخلاص من عذابه بالقيام بالأرض التي تمنحه مملكة وترد الشاعر أميراً يتســم بسمات الملوك برفضه النبيل (126) يوجهه للعالم بأسره [لتقولها في كل مملكــة ســواها] (سطر 128).

سلسلة الأفعال في صيغة الأمر لا تنتهي بعد، بل يأمره بالتناقض مع نفســه : اثبــت علــى الأرض الجزيرة (124)، اثبت (125)، وهو عكس الفرار.

جرب (125) إنها نصيحة للشاعر الرافض الوضع الراهن.

- قُلْ (127) يحث على القول لكي يسمعها الجميع (لتقولها).

- كُنْه أنت (133)، صيغة الأمر تلبس الكلمة بمعنى آخر للتقارب الصوتي " الكُنْه "، أي يتقصى الموت، فتنداح صورة الموت الوبيل الذي يشبه الفتى حتى يختلط الإنسان بالمعنى، فيصير اسم الفاعل مصدراً، أي الميت هو الموت.

- إخراج (135) هو تشجيع للدفاع عن التراب.

- اذكر (137) و(137) : بالذكرى يتحمس الخارج المدافع عن جذوره عن أمه/الأرض لكي يبقى من الجنود إلا أشلاء سائلة. يمكن أن ينفرد هذا المقطع ليكون قصيدة عن الموت من أجل قضية.

قد غابت الأم في المقاطع الأخرى، ترجع هنا بقوة محملة معاني عديدة [بيت أمك (105)، أمهات (115)، وجه أمك (137)، أماه (146)] – وقع التلاحم بين الأم والأرض والجزيرة.

يتسع معنى الأرض ليشمل كل ما يمثلها [جزيرة (76)، أرض (77)– جزر (81)– عشباً (89) – التراب (95) – الأرض (102)، أرض الجزيرة (105)، مخبأ (110)، قرى (116)، البراري (121)، الحظيرة (121)، أرض الجزيرة (124)، الأرض (125)، مملكة (125) و(128)، التراب (136)، الجزيرة (143)، الطريق (146، 147، 148)، المدن (148)، الجزيرة (149)].

إن سلسلة الأفعال في صيغة الأمر تعطي صفة الحضور والحيوية لمقاومة الليل الذي ضعف مفعوله [الليل (103)، الظلام (108) – الظلام (109)] كأن الليل انجلى وظهر بصيص من النور [النجم (101)، النهار (108)، النهار (109)، الصباح (145)].

قال ***حجازي*** عن استخدام الأفعال : « عندما لا نستخدم الفعل فنحن نسقط الإنسان، فالإنسان هو الفعل في الجملة العربية، والاسم وحده لا يكوّن جملة لا يعطى تصوراً أو مفهوما. فعندما يطالعنا نص مكون من 33 كلمة ثلاث كلمات منها أفعال. نقول إن الإنسان غير موجود في هذا النص »[1]. إذن، فماذا يقال عن هذه المجموعة من الأفعال في صيغة الأمر التي يفترض منها وجود إنسانين أنا / الآمر وأنت / المأمور، بما أن عدد أفعال الأمر يبلغ عشرة أفعال، يعني حضور عشرين إنساناً موزعاً بين أنا وأنت. كان الفوز حليف الإنسان الذي ملك الكلمة والجزيرة معاً.

الخاتمـة :

[1]– حجازي، في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 61.

ميزة **حجازي**، في هذه القصيدة، أنه لم يقع في فخ المغالطة الوجدانية مع أن الفخ كان مرصوداً له وكامناً. تكثفت في القصيدة طاقات الشاعرية مستودعة في غزارة صورها وبروزها.

قد وصلت الدرجة الشعرية في هذه القصيدة بفضل المقطع الأول إلى مستوى عالٍ. الوسيلة الدلالية التي يكثر منها الشاعر لإنشاء إيقاع موسيقي ولتوحيد عناصر بناء القصيدة هي التكرار. به يسيج المقاطع. كررت كلمة شدوان سبع مرات... ما يأتي بعد الكلمة يحدد مقصودها الدلالي:

1- شدوان ←── صوت البحر.

2- شدوان ←── مدينة.

3- شدوان ←── منفى.

4- شدوان ←── منذ متى نفضت البحر.

5- شدوان ←── هي الوطن.

6- شدوان ←── البحر والبركان.

7- شدوان ←── لا تفضي.

" شدوان " منادى لحرف النداء المحذوف. يكرر ذكر شدوان في بداية المقطع للالتفات المباشر – أو بنداء – يؤدي – دور اللازمة الموسيقية، ريثما يكون التكرار استدعاء دائما ومتواصلا لجزيرة ذات اسم يفيض بشاعرية عجيبة يؤديها اللفظ " شدوان ".

التكرار في المقطع الثالث كلازمة ترجع لتوحد الموضوع وتعطي للشكوى ضفة حقيقية :

سطر 15 بيني وبينك كل هذا الليل

سطر 19 بيني وبينك هذه المدن

سطر 22 بيني وبينك كل هذا الملح

سطر 26 بيني وبينك كل هذا الحب.

كل يكرر ثلاث مرات دون السطر 19 لأن اسم الإشارة غيرَّ صيغته النحوية من المذكر إلى المؤنث.

إذا شرح، فيقال :

أنا وأنتِ ←── الليل

أنا وأنتِ ←── المدن

أنا وأنتِ ←── الملح

أنا وأنتِ ←── الحب

يظهر من التحليل عنصران سلبيان يفرقان بينهما. ويتجلى عنصران إيجابيان يجمع بين أنا وأنتِ جمعاً ريفياً بالملح ودم العشيرة.

وأنتِ ؟ من أنتِ ؟ الأم ؟ الأرض ؟ القرية ؟ الحبيبة ؟ يترك الشاعر القارئ / السامع حيران في إختياره.

ينداح من تكرار " كل هذا "، المعاد ثلاث مرات، تكرار " بالذي " فيقول: (سطر 28) كل الذي (سطر 29) كل الذي – لم يكن إلا تغييراً سطحياً وشكلياً. ما اسم الإشارة إلا منـدّد بمساوئ المدينة. أتى " الذي" بديلاً لاسم الإشارة للتنويع وتفادي الملل. أعيد " كل " خمس مرات، حذف المرة السادسة لأن معناه مضمر في (السطر 19) : بيني وبينكم هذه المدن أي كل هذه...تكرر الأسطر التالية بنفس الشكل التركيبي :

146 – كان الطريق إليك يا أماه أن آتيك.

147– كان الطريق إليك يا أماه أن آتيك.

148– كان الطريق إليك يا أماه أن أغزو.

لا يذكر أماه في السطرين 147 و148. كأن الحذف قربه من أمه ونقصت المسافة بينهما. أيمكن أن يعتبر هذا الحذف انقطاعا دلاليا يسمح للانزياح التركيبي حتى يثير الإبهام خلخلةً في الفهم بأنَّ الأم الحقيقية ما هي موجودة إلا في الكلمة، وسوف تترك المكان للأرض التي يجرح من أجلها الإنسان [مطلول الجراح] ؟ إذا اختزل الانزياح فيزول الغموض وبالتالي يزول جمال المقطع.

ذلك الإنسان الذي يحمل الأسلحة للدفاع عنها [حاملاً السلاح] لغزو المدن الكبيرة (148) والتي تبقى هاجس الشاعر.

يكرر الجار والمجرور في السطرين : ***أغزو لك المدن***
أضمها / لكِ
[المدن]

وقع غزوٌ وضمٌّ من فعلين مفعولهما المدن، ولك " هنا " يعني شدوان / الأرض / الوطن / المنفى/ الجزيرة.

إنّ القصيدة لعبت لعبتها الشبقية وانطلقت حرة تاركة القارئ / المتلقي تائها لا يدري أي حكم يقطعه عن قيمة هذه القصيدة. فيستريح عندما يفك اللغز بأن شدوان / الجزيرة هي الشاعر الذي أنشد شعراً فمد صوته به غناء وترنيماً.

صورة البحري صورة الذات والمصير... صورة كل الذي كان مضمراً مدفوعاً في بواطن اللاوعي. البحر رمز الطهر.

كانت للشاعر قدرة على تعمق الصورة. إن هذه المقدرة هي كما قيل « سر شاعرية ***أحمد عبد المعطي حجازي*** وقد يكون هو صاحبها المميز في الشعر العربي الحديث.»

- الـرحلـة ابتــدأت

" ***الرحلة ابتدأت*** " عنوان قصيدة غير مؤرخة وردت في الصفحة 484 إلى 497 من الديوان. يبلغ عدد أبياتها المئة وثلاثة وخمسين بيتاً.

وزنها ما بين المجتث [مستفع لن فاعلاتن] والبحر الكامل المرفل [متقاعلن].

إن تقليدية القصيدة غير متوقعة وكثيراً ما تفاجئ القارئ في أول وهلـــة، بوزنهـــا وقافيتهـــا ورويها [حرف النون].

كثيراً ما تتساوى التفاعيل من حيث العدد من خلال القصيدة كلها.

فلا يتوقع من العنوان أن القصيدة هي البكائية الكبرى للرئيس المصري الراحل ***جمال عبـد الناصر***. طابعها الغنائي جعلها مجالاً للتأثير من حيث الشعور بالألم والفقدان، فيها رنات نـــواح جنائزي.

إن العنوان جملة خبرية قابلة لتكذيب الشاعر أو تصديقهْ إنه جملة اسمية اســتقرارية تثبــت زاوية نظر الشاعر وموضوع قصيدته الخبر، وهو جملة فعلية، والفعل في صــيغة الماضــي يحرك الرحلة ويعين انطلاقها في الماضي.

تتصف الرحلة كوحدة دلالية مقدمة البعد الرمزي لبناء القصيدة. إنه بناء طويل [153 بيت] يؤطر الموضوع. قليلا ما يتبىء معنى العنوان بأن الرحلة رحلتان أولا يخبر تماماً عن نوعها.

فلا تعتبر الافتتاحية غزلاً تقليدياً في جو النسيب الحزين، ولكنها وسيلة للتغلغل في الموضوع الرثائي إن الشاعر يرثي إنساناً غير عادي.

" مَنْ " في السطر الأول رابط بين العنوان والافتتاحية، تنداح منه معاني عديدة. هــو بدايــة القصيدة وبه تنطلق الرحلة.

إنه قد جاء :

مَنْ ← جاء   مَنْ ← يأتي غداً فينا   مَنْ ← لا لم يمت   مَنْ ← هو ذا أتى   من الذي

" مَنْ " يسيج القصيدة، فهو بدايتها ونهايتها في إطار التركيب التالي :

من جاء / من الذي. إنه تركيب دلالي يشكل القصيدة، كأنها مرثية من نوع خاص، لا يظهر جيداً إذا كان ذا مدلول استفهامي أم موصولي. قد يظهر في إستهلال القصيدة / من جاء/ وفــي نهايتها : / من الذي / ويضمر / من يأتي غداً فينا /، / من لم يمت /، من هو ذا أتى/. يتحول عبر القصيدة تحولاً متفاوتاً. تارة يكون أنت وتارة يتحول إلى هو، قد يتغير بدون مؤشر.

تتوزع الضمائر عبر الأسطر بوظائف دلالية خاصة بها : / أنت / حبيبي، / نحن / العشاق، و/ أنا /، والعابرون كلهم يحتلون المركز في الافتتاحية التي تتراوح من البيت الأول إلى الثاني عشر.

يوقومون بأدوارهم المنوطة بهم، لا بالكلام أو بالإشارات أو بحضور جسدهم وإنما صورتهم تتعالى من خلال الوجه : [وجوه العابرين – وجه ذكرت – وجوههم – محياك النبيل].

يرتبط وجود الشاعر، لا محالة، بالآخر لثبوته في أول كلمة [حبيبي]، في " نحن " [فينا]، وفي الآخرين [هم].

" الأنا " مركز الجميع. إنه يسير الرحلة ويراقبها : [فأراك – ورأيت]. لا تتجاوز الرؤية علاقتها بالأنا في زمن الافتتاحية أي زمن الماضي الذي يتنافس تنافساً متساوياً مع زمن الحاضر الذي يحدد بتكرار الجملة الفعلية المستقبلية : [يأتي غداً فينا] أربع مرات ليؤطر المقطع الثاني – فتسيج دلالات تقليدية تناسب المرحلة الستينية بحيث الخطب الرسمية، والصحف، والقصائد كانت تندد بالمقدسات الوطنية كالدين [دينه]، والجيش [جنداً]، والحكومة [حاشية] والثروات الباطنية [ودائعنا الدفينة].

إن التكرارات الثلاثة الأولى كلها متعلقة بالجماعة " نحن ". تهمها المقدسات ومنها تنبثق ويظهر ذلك عند استعمال الجار والمجرور: " فينا " يعني الفراغ، فيسده حلم جميل : « يكون مأربهم حلماً جميلاً ».

يستنتج من هذا التحليل أن القصيدة مازالت محافظة على كلاسيكيتها من حيث الموضوع، وهو رثاء ومن حيث الموقف السياسي المتماشي وسياسة الواقعية الاجتماعية التي ندد بها الرئيس الراحل.

في القصيدة تلويحات إلى مقتضيات بنيوية محيرة في القدم وفي البعد الدلالي، مع أن اللغة الواحدة تأتلف فيها لغتان شعريتان : لغة الغنائية ولغة الرموز، بحيث الصور تتنوع مثل الصورة اليونانية التي تشكلها المائدة عند استدعاء الشعب وممثليه إلى الأكل. لعل الصورة مكرورة مأخوذة من لوحة ***ليؤونادودي فانشي Léonard de Vinci*** المشهورة. إنه انزياح في الصورة التي استبدلت فكانت رسماً فتحولت إلى كلمة شعرية.

- نوبة رجوع [ص 521]

القصيدة غير مؤرخة. توجد في الديوان من الصفحة 521 إلى 524. عدد أبياتها 36 بيتاً. في العنوان حشود دلالي يسقط غموضه بشرح إضافي يبين أن القصيدة نظمت إثر حدث تاريخي ألقى شهيدٌ فيه نحبه. فتعزف عليه موسيقى تكريماً له. كلمات القصيدة بمثابة إطار الموسيقى موضحاً أغراضها.

تترتب الكلمات حسب نظام تكرار البيت : كان صوتاً ما ينادي بيت يكرر ثماني مرات. ينبئ العنوان بمعاني كثيرة من بينها معنى اصطلاحي عسكري. النوبة هي الرجوع مع مدلولين يعبران عن " العودة "، غير أن النوبة في زيادة دلالية بالتكرار وإعادة حدث ما. والمعنى دوريٌ حتماً يتكرر يوماً بعد يوم حسب مراحل معينة.

إذا اعتبر الرجوع حشواً دلالياً فقد أنشا توتراً وتناقضاً في المعنى الأصلي للنوبة التي تعني دوراً عسكرياً معيناً لا غموض فيها، غير أن الحشو زودها أدواراً عديدة على مستويات استعارية ورمزية متنوعة.

العنوان مرتبط باستهلال القصيدة بحيث الكلمات الدالة على الرجوع متوفرة: فتعود – تدور الشمس دورةً...

الخيط الرابط بين العنوان وافتتاحية القصيدة بعد اجتياز البيت المؤطر للفعل ذي الدلالة الوظيفية المسيرة مضمون القصيدة كلها بحيث الحوادث تعد إلى تسع عودات تظهر القصيدة بها كأنها بسيطة، المظهر تستهدف بهذه البساطة أن توصل تفاصيل متنوعة ة ومعقدة نعيشها لحظة لحظة. فالتناقض بين البساطة الظاهرة والشمولية يوتر القصيدة توتراً خفياً من حيث التجربة.

إنّ القصيدة من حيث المستوى الدلالي مسيجة على أساس تكرار نغمة تلك النوبة العسكرية الخاصة، ذات رنة حزينة تتعالى من أبعاد تتجاوز بعد المأساة فيها بتجربة فردية الوقوع والوعي.

عند استهلال القصيدة تتجلى نبرة حسية / سمعية. بناؤها الصوتي / السمعي مرصوص بكلمات دالة : صوت / ينادي. إنها تنسج ربطاً بين عناصرها والطبيعة معاً وتمهد بناء القصيدة وتوزيع عناصرها.

في العودة الأولى تحضر شمس المغيب بدورة الأسراب الوحيدة، بكلمتين : الحمائم / المغيب. معنى الموت متوقعٌ. علاقتهما متواشجة. جاء استخدام الحِمائم عوضاً من الحمامات

صدفة ليحسه القارئ ولعل الشاعر قصده عمدا ليثير صورة الموت المرعبة. فالكلمة تقرب من الحمام أي الموت. الحرارة المنعشة ربط بين الحمائم وشمس المغيب. إذا قاربنا المدلول من معنى حميم وجمعه حمائم أي الجمر الذي يتبخر به.

يكاد التخمين يصح لأنّ الكلمات الدالة على الاحتراق والقيظ متوفرة في الصورة الثانية بحيث إنه لو وقع انخفاض الحرارة فمازالت بعض الكلمات تعني الحرارة وتربط العودة الثانية بالأول : الذي احترق / بخارها / السخونة.

فالعودة الأولى، إذن، نار خامدة تنشئ صورة الغياب والفراغ وسكون لهب الشمس، أو بالأحرى لهب الحياة. إنها عودة صوت الشمس في الغروب الذي يشير إلى أن شيئاً قد أدرك نهاية مسيرته.

أما العودة الثانية فتثبت حضور الأرض الأنثوية والانفعال عند قدوم الليل إذ خلعت قميصها المحترق. فانتهى المثل إلى المثل بعودة الأرض إلى ظلام الليل. إنها عودة صوت الأرض المتغيرة من الاحتراق إلى الاخضرار.

في العودة الثالثة تولد الريح عناصر طبيعته كحقول قمح وأغاني وقطعان غنم فتخضر ظلال الأرض ويسكن لهبها. إنها عودة صوت الريح الملحقة. فنفي هذا المنوال شيء من الشاعرية الرعوية بالنمطية نفسها التي تعودنا عليها.

من مشهد عاد لغروب الشمس تعالت صورة رائعة نجحت في التعبير عن الحزن العميق. لعل الصورة بسيطة أثارت مشاعر بسيطة غير أن المسكوت عنه محسوس والمأساة توشك أن تتحول إلى الشعور بالحزن المجرد.

فالعودة الرابعة صوت الحزن الساري إلى المدرسة وساحتها وأشجارها يتردد في صوت الطيور الرخيم لحظة الالتفات إلى وحشية ساحات والمدارس تطابق لحظة الانتباه إلى وحشة إنسانية تثير ذكريات سود وفراغا في النفس يناسب اقفرار الساحة.

العودة الخامسة صوت الجماعة " نحن " التي أحبت المدينة بعدما اكتشفها خلسة.

إنها صوت يردد حب المدينة والانبهار بها، يدعو إليه من خلال امرأة وقطة منتظرتين الذكر، الواحدة بقميص نومها، والأخرى بموائها.

التلبية تقابل العودة السادسة مرددة صوت الذكرى ومثيرة الحزن والألم. حاجات الذكرى بسيطة جداً من بلاد ورفاق ومواسم.

العودة السابعة صوت الزحمة حيث تختلط أصوات البشر والحيوان ويندمج الكل مع الجزء، فتتكون كتلة تنبض نبضاً موحد الإيقاع.

العودة الثامنة صوت موحد بين أصوات الأفراح والأحزان. أمَّا العـودة الأخيـرة فصـوت يفصح عن مبتغاه ألا وهو صوت الوطنية الخالصة وصوت البلاد.

أصوات تصاعدية ودرجات منتقلة من الصبغة الطبيعية إلى صبغة إنسانية وطنية.

ليست البساطة إلا سطحية. تتجسد في القصيدة تجربة ذات أعماق وأبعاد، تناقض أي انطباع بالبساطة. إنها بساطة تفتح آفاقاً لمعاني عديدة وتعطي للغة ***حجازي*** أهمية تقريرية وتحرر خيال القارئ.

يتمحور مدلول القصيدة كله حول الصوت ذي الدور المحرك لوشـائج طبيعيـة ونفسـية. للصوت صدى أو جواب لا محالة.

بفضل الصوت تتحول القصيدة إلى مصبّع شبكي تنسج عليه الأفكار والمشـاعر. فالصـوت يحدث إيقاعاً يكون عين المصبّعِ الذي نسجته التجربة الإنسانية وبحكم جبروتها ليس إلا.

من حيث المستوى النحوي فالحاضر زمن القصيدة تعينه أغلبية الأفعال المضارعة : [ينادي– تعود – تدور – نفترق – تخلع – تخوض – تنفث – تنهض – يرفـرف – يمطـر – نغيـب – تشرق – يدهشنا – نحب – تخطر – نحس – تنبض – يزحم – يسقط– يستجيش – تتصـب – يجيب].

إن الحاضر يجمع وقوع هذه الأفعال كلها في لحظـة الغـروب، إنهـا اللحظـة الحاسـمة المستفيضة بالحزن السوداوي بحيث الراعي والفلاح يقربان من سواد الأرض. فهي لحظة ربط الكائنات بظلام الليل. فسقوط الليل غطاء لها ليجعلها مبهمة كالبهائم. فلا يميز في الظلمة شيء إلا الصوت.

أما الأفعال الماضية فغير وظيفية لقلتها، تأتي في جمل موصولية :

« قميصها الذي احترق »

« المدرسة التي اختفى ضجيجها/ وأقفرت ساحتها/ ورصعت أشجارها »

يبين استعمال أفعال في المضارع والماضي معنى العنوان والغرض منه إنه يربط الحاضـر بالماضي في مصير كل إنسان.

- مرثيـــة لاعــب سيــرك

إن القصيدة مقطوعة محكمة البناء والمدلول، إذ حقق فيها قدر كبير من التوازن رافدي المستويين العام والخاص المتواجدين في بناء القصيدة الحديثة، وبين العالم واللاعب في توحده، ريثما يعتبر الصراع الواقع فيها محكماً[1]. وتظل هذه القصيدة : « ***من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة في شعر حجازي. أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التي توهمك بأنها تحدق في المشهد الخارجي بينما هي غارقة في استبطان الذات.*** »[2]

وردت القصيدة في ديوان " مرثية للعمر الجميل "، ويبلغ عدد أبياتها 66 بيتاً. إنها تمثل البعد النفسي الذي كان يشعر به ***سيزيف Sisyphe*** كلما كان يصل إلى القمة رافعاً الصخر حتى يلفت من يديه ويسقط. كأنّ السقوط لابد منه، غير أنه لا يعرف إذا تبعه موت أو ينجو الإنسان من هذه التجربة. إنه لتجربة الفيلسوف أمام سقوط الإنسان، ولذلك لا ينتظر خيراً من العنوان، فيتوقع منه جانباً سلبياً، وما المرثية إلا ردود فعل الذات الكاتبة أمام الموت والسلب وانعدام الحركة. الكلمة "مرثية" عنصر أساس للقصيدة، إنها كلمة تلعب دوراً عضويا لا يستغني عنه، هي قفل القصيدة ومفتاحها وهي تشكل مضمونها وموضوعها بأدوات فنية جديدة عند الشاعر الذي يقدمها كأمثولة تلعب بأقدار الناس عبثاً.

من يحث المستوى الدلالي فالليل زمن المرثية حيث قبعت فيه اللحظة المدمرة «... في حال ينطوي فيه فعل الرؤيا على شيء أقرب إلى « ***اللحظة المدمرة*** » لو استعرنا بعض دوال ***أحمد حجازي***، أعني لحظة التوحد المعرفية المخفية التي يصبح فيها الوعي معلقا في الهواء، بعيداً عن ملجئه الأول، في الزمان الذي كان، دون أن يدرك بعد ملجأه الثاني، في الزمان الذي سيكون، وليس هناك ما يمسك بالوعي، أو يسنده، كأن هذه الوعي [لاعب سيرك]. قبيل سقطته القاتلة بين الحبال. « ***فيجمد الرعب على الوجوه*** » أو تتغرس « **الصرخة في الليل**[3] وتسقط الرؤية الهولية على الوعي، في هذه اللحظة المدمرة، لتغدو سداً يحول بين الوعي وخلاصه، كأنها حائط السم الذي يسقط بين الأرض والغيم »[4]

زمن القصيدة ليلة الخطيئة حيث الدمار قد حدث، والظلمة غطاء دلالي لجسم اللاعب. تسلط المصابيح عليه أضواءها ثم تنطفىء. إنه زمن " يلتف على الوعي كالأفول، كالخطيئة. لو

1- أحمد درويش، " الصراع المحكم في مرثية لاعب سيرك " في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، مصر، 1968 ص 9 إلى 24، فصول، المجلد 7، أكتوبر 1986، مارس 1987 ص 259– 265.

2- صلاح فضل، " استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي"، فصول/ ملف خاص، 1996 ص 255.

3- أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، ص 527 – 528.

4- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع، 1984، ص11.

واصلنا استخدام دوال *أحمد حجازي* ، ليظل زمناً منقسماً يعلق الوعي في لحظته المدمرة. على الرغم من الكشف والوعي، فلا يضبط وقوع الخطأ، الذي ينكر بالكلمات : أي – ترى في الجملة الاستفهامية : " **أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ** "

لو قدمت القصيدة مقسمة على أربعة أقسام فالقراءة المتبصرة تبدي أنها تتحرك حسب حركتين أفوليتين. الحركة الأولى تعطي صورة اللاعب أمام العالم وفي الحركة الثانية العارمة حيث يسير الزمن مصير اللاعب.

البيت الأول والخامس مرتبطان دلالياً. لو كان العالم فارغاً من البشر لا نعدمت الأخطاء، غير أنه مملوء، وهذا ما يغطي الأرض. فهناك قرابة دلالية بالمقابلة [الملء] يغطي و[الفراغ] يعري. فيه ربط دلالي آخر هو ارتباط العالم يلعب التكرار دور عامل إيجابي في توزيع أدوات القصيدة حسب نظام محكم وفي تنسيق ترتيبها بعضها ببعض.

لا جرم أن التكرار سياجٌ يخلق تياراً يسير حسب هيكل محكم كالتالي :

البيت 6 ←——— في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

البيت 8 ←——— حيث يفيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ.

البيت 11 ←——— حي تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته.

البيت 18 ←——— في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

البيت 19 ←——— حيث يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة.

البيت 34 ←——— في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

البيت 55 ←——— حين تدور الدائرة.

البيت 58 ←——— حين تدور الدائرة.

عامل الزمن معزز بالسؤال " في أي ليلة " ... يكون الجواب بظرفين زمنيين [حين]. غير أن السؤالين الثاني والثالث يحصران اللاعب بين نهب الخوف والمغامرة، اللاعب وحيد أمامهما حتى جسمه ليس ملكاً له. إنه الزمن الفاصل لحظة التغير.

ينشىء الظرف حادثاً جديداً بتصوير لاعب مسلط عليه نور المصابيح. لعل الخطأ يحدث حين يركز عليه النور أو حينما يكون اللاعب كفارس قوي متعالٍ يكسب المدينة والعالم بأسره.

كأن تكرار البيتين [58 – 85] يكفيان لحسم الزمان وتعيين القدر. فالدوران زمني مساره دوران الجسم الهاوي على الأرض.

السؤال الثالث في البيت (34) : في أي ليلة... يفتح للخطأ صوراً مرعبة. يكتب الجواب نثراً على الشكل التالي :

ذلك الخطأ ممدداً	تحتك في الظلمة	يجتر انتظاره الثقيل

يتمثل الخطأ في كائن غير مسمى ينتظر في الظلمة كالوحش يرقب فريسته ... الغموض في المعنى مبعث الخوف غير انه يفك بانديا الصورة إلى عدة صور يصرح بها في الأبيات الموالية متمثلة في حيوانات ← كأنه الوحش الخرافي.

كأنه الطاووس.

جذاب كأفعى .

رشيق كالنمر.

جليل كالأسد.

وهو مخاتل.

وهو خفي لا يرى   لكنه لا تحتك .   منتظراً سقطتك.

الخطأ كوحش خرافي على شكل غير معين مما يثير خيال القراء والسامعين. كثرة الصفات تعطي جانباً مغرياً للخطأ، فإنه جميل، جذاب، رشيق، جليل، هادئ، مخاتل. صفات كلها دالة على الإغراء والخداع، كان يعرف مسبقاً أنه "***يعد نفسه للوثبة المستعرة***". كأن الخطأ طاووس مختال بجمال ريشه. له جاذبيه الأفعى، إذن، فهو يغري، برشاقة النمر وجلالة الأسد، إذن، فهو يخيف ويجذب اللاعب ويحثه على المواصلة. للمعنى : "***الخطأ ممدد تحتك***" صدى الجملة : "***لكنه تحتك***" فلا مفر منه أردت أم أبيت. يتردد صدى الظلمة في الجملة الاسمية : "***وهو خفي لا يرى***". اللحظة والغفلة متقاطعتان عند وقوع الحدث. ينجرعن الغفلة فقدان حكمة المبادرة.

لا يكون سبب الغفلة إلا الذكرى التي تغطي عري اللحظة وبشاعة السقوط. لا مجال لموضوع الذكرى هنا. ولذلك كأنها تعتذر وحيدة. لما تذكر اللاعب أباه ومسقط رأسه وأجمل ذكريات الماضي سقط في تلك اللحظة. ليس الخطأ الذكرى وإنما طيراً شارباً منتشياً. صفات ضدية تتقابل : الامتلاء / الذهول. أحقاً هي ذكرى اللاعب؟ فالقصيدة تزعم أن اللاعب يتذكر. ولكن في الحقيقة يجهل الجميع فيما يذكّر الطفل الصغير. ولكن المتيقن، هو أن الشاعر أخذ مكان اللاعب، ليتذكر ريفه وماضيه.

عند اللحظة المدمرة ترتسم صور في غاية الروعة عند هذا التشبيه :

« تنغرس الصرخة في الليل

كما طوح لصٌ خنجره »

يرتبط البيت الأخير « ***وصدقت النبأ !*** »بالبيتين 12 و13، بحيث النهاية نتوقعها بالحـــال : مودعا – يطلب – ود الناس – في صمت نبيل... مستقيماً... مومئاً.

أشارت صفات في بداية القصيدة إلى مميزات اللاعب الراسخة فيه، الثابتة غير المتحركـــة [مطالب وحدك – جسمك النحيل – مثل فارس – مودعاً – يطلب ود الناس – في صمت نبيل – تسير نحو أول الحبال – مستقيماً – مومئاً].

أما الآخرون أي المشاهدون فيعرفون بصياحهم [يسحب الناس صياحهم]، وبدق الطبول، [وهم يدقون على إيقاع خطوط الطبول]، وبالضوضاء ،[ويملأون الملعب الواسع ضوضاء] وبأوامرهم : [ثم يقولون : ابتدئ].

كردود فعل للضجيج والاستفزاز يتحول اللاعب من : هو المجهول إلى أنت المغير الـــزمن المجمّد اللحظة إلى لحظة خطر. تنطلق الحركات من أعضاء الجسم : " تصبح الأقدام والأذرع أحياء تمتد وحدها "

أنت المكرر ثلاث مرات يدخل في صميم الفعل :

« تبدي فنك المركب آلاء »

« تس ون الناس »

" ***أنت*** " بتوحده أحدث القطيعة، وتحدى الموت :

أنت في منازل الموت تلج.

وأنت تفلت الحبال للحبال.

تركت ملجـــأ.

تعود مستقرا هادئاً.

ترفع كفيك على رأس الملاء

الحركات تجمّد الآخرين تجمد من النوع الخاص إذ : يجمد الرعب على الوجوه لذة ".

الصفة تشرح الموصوف وتعين حركاته وتدقق بناء لغة شـــعر القصـــيدة لتغيـــر وظيفتهـــا بإختلاف موقعها في التركيب النحوي.

الصراع قائم بين الحياة والموت، قد يتجرد كل مساء، عندئذ تلعب الصفة بينهما دور الوسيط في حركة مكوكية بين السالب والموجب وبين التوتر والهدوء. لا يواجه اللاعب الخطر جزافـــا أو تعسفاً وإنما بنبل وصمت التأمل.(1)

(1) قبل شرحي هذا للقصيدة لم أطلع على شرح أحمد درويش الذي عالج جوانب من القصيدة لم أذكرها في عملي هذا.

أغلب الصفات تشاؤمية تبعث الذعر في المشاهد بحيث التناقضات متوفرة، من بينها : جسمك النحيل يقابله الملعب الواسع مفرقا بين ضعف اللاعب ورحبة الميدان بعض الصفات تنشئ جواً سديمياً بفضل وجود كائنات وحيوانات من قطط سوداء بيضاء، ووحش خرافي، وأسد هادئ، حركات اللاعب كلها تزداد خطورة ثم يقع الصمت النبيل الذي يعين اللحظة المدمرة والانتظار الثقيل.

" لو " الشرطية [لو مرة أسرع أو أبطأ] تنشئ صورة اللاعب وحركيته المألوفتين من المشي السريع أو البطيء. ليست القضية قضية سرعة أو بطء، ولكنها لحظة السقوط المجهول زمنه، لو تثير قلعاً وخوفاً في السامع الرائي، إنها تحذيرية تهديدية.

الظرف الزمني " حين " كرر خمس مرات في القصيدة. والظروف كلها دخلت على فعل مضارع [يفيض – تلوح – يصير – تدور – تدور] الزمن حيني في الحاضر وفي اللحظة المنتظرة، في المرة المدمرة. أصلاً، إنها تحديات أمام الحافر، وفصل استمرار شيء كان، وسيبقى الإطار الزمني الحيني جزءاً مهما من الكيان التجريبي الكلي للمغامر. الحين مشحون بقدرة على إعادة المعرفة التجريبية وتحفيز اللاعب.

" أوْ " اختيارية ترجيحية : " ***أو يقف الزهو*** " يحاول الشاعر أن يجد الخطأ من بين العلتين.

إن الصفات المستعملة مشحونة بالجانب السلبي من الحياة، وإشارات الموت من ذهول وشحوب وضعف ودمار وانحدار ... فنتلمسها من خلال هذا الجدول :

العــالم	*المملوء أخطاء*
جسمك	*النحيل*
مقدمك	*المفروش أضواء*
صمت	*نبيل*
المعلب	*الواسع*
قططا	سوداء *بيضاء*
اللحظة	*المدمرة*
انتظاره	*الثقيل*
الوحش	*الخرافي*
الأسد	*الهادئ*
الوثبة	*المستعرة*
سقطتك	*المنتظرة*
عريها	*المفاجئ*
الأرجوحة	*المنحدرة*
الجسم	*المهيمن المرتطم*
الذراع	*المتهدل الكبير*

يتعين بالطباق : أسرع / أبطأ مدى الخطر المحيط باللاّعب إذ كل فعل مسبوق بكلمة « مرة » يحسم الزمن المعين. فالمرة الواحدة تكون قاضية وليس البطء ولا السرعة.فتنشأ في الأخير صورة مألوفة عند الشاعر هي الالتواء بفضل التشبيه : « ***كأنّ حيّات تلوّثْ*** ».

الخاتمة :

تبقى صورة لاعب سيرك موحية كثيرا ما نجحت القصيدة في تسليط الضوء على فعل يتمتع به المشاهد أو القارئ أولا يبالي بخطورته كما شعر به ***حجازي*** الذي تقمص دور اللاعب، ولنفترض ما افترضه دارس القصيدة بقوله : « **ولو كان صلاح عبد الصبور الذي يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنّه كان شاعرًا دراميًا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادي العظيم لتجاوزه. ولو كان البياتي هو الذي يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستدعى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعثية. ولكن استراتيجية حجازي الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرًا مباشرًا ...** »[1]

صلاح فضل : استراتجية الخطاب الشعري عند حجازي؛ فصول؛ ملف خاص 1996 ؛ص256

كائنات مملكة الليل

نظرة موجزة إلى مسار الديوان من خلال تشابك علاقاته الدلالية، تتوخى النظرة الشخصية التي تعلن عن توجيه فني جديد وعن انتهاء الأغراض الثورية. بحيث يؤرخ الديوان بالنسبة إلى مرحلة ما بعد باريس التي غيرت الوجه الغنائي لشعر ***حجازي*** لتجعل منه فنا كاملا ناضجا، يحتل المركز بالقصائد التي نُظمت ما بين أوت 1973 إلى مارس 1978[1]، حيث توجد علاقة وطيدة بين القصيدة الأولى والقصائد التابعة التي تُوزع حسب ثلاثة سجلات يشمل السجل الأول: كائنات وصورة شخصية وآيات من صورة اللون – أما الثاني فيشمل : بطالة، أغنية للحب، أسرار، القيامة والطفل الضائع، وتتلون جيرنيكا وعرس المهدي وطيور المخيم بلون سياسي. أما السجل الثالث فيحتوي على المراشي التي تحدد الديوان كله وتسيجه، عندئذ يثبت حضوره الفني من القواعد العارمة وتوابث القدامى على مستوى الرؤية والأداة. إنّه ديوان النضج والخروج عن الحنين الرومانسي، والكيفية الجديدة لمواجهة الماضي، والانغماس في الحاضر الذي تفرضه أرض الغربة. بدأ، فعلاً، موسم الهجرة إلى باريس في شهر أفريل 1974. فالحدث الشخصي حوّل تجربة الشاعر الفنية، وأعلنت عن هذا التغيير القصيدة " بطالة"[2]، إذ شرع ***حجازي*** في البحث عن عمل بالعاصمة الفرنسية، ودخل في موسم العبور والقطيعة والشعور بأن زمن الثورات قد انتهى، وأن الظلام السائد في البلد المختلف قد انجلى لمسايرة ركب التنوير الذي أوصل أوروبا إلى التكنولوجيا المعاصرة. قد دخل الشاعر بتجربته الشخصية في موسم السفر الطويل[3] الذي أعلن عن القطيعة ونهاية الانتقال من الريف إلى المدينة.

لم يتخل الشاعر عن ركائز عالمه وعن تسليط الضوء على الواقع الاجتماعي المر، بتشابكاته السائدة، فجر وراءه الثورة العربية ليواجه معها أنواعا أخرى من المشاكل كالبطالة، والمدن المعادية ... ويتطلع على مناخات جديدة لعلها تجذبه بتساقط ثلوجها، وشروق شمسها، واللقاءات العابرة التي تبعث الذهول في نفسه، بحيث كل فرد في المدينة يرغب في الفرار من الآخر، مع أنه هو، على الرغم من هؤلاء، يبحث عن زملائه في باريس بحساسية فنية جديدة قد

1- حلّل جمال الدين بن شيخ القصيدة وقدّم نتائج تحليله إثر محاضرة ألقاها بكوليج دي فرانس يوم الثلاثاء 21 نوفمبر 1981.

2- ديوان : **كائنات مملكة الليل**، ص 17. يسميها عبد العزيز مقالح في الملف الخاص بالشاعر، في مجلة " فصول " 1996 " بطاقة ". ص 312.

3- ديوان : كائنات، قصيدة : سفر ماي 1977، ص 99.

اعترت تجربته وتغلبت على لغته التي اقتربت من الأشياء التي تذكرها واخترعت صورًا غير مألوفة كما قدمته قصيدة " ثلج " أولى قصائده التي نظمت سنة 1974.

إن الحركة العامة للديوان حركة نُكُوصية، دون أمل في النهوض، قد تسقط من الأنا إلى الظلام ثم إلى المراثي. كأنّ المرأة التي ضاعت بنيورك ومصر ودمشق تنعزل [في غرفة المرأة الوحيدة [24 أفريل 1978 ص 103]، فتبتعد عن المدينة المعادية. مَنْفَاهَا بيْتُهَا، تتعلّق بأشيائها وتخاطب الأَنَا. كأنَّ الزمن واقفٌ، [المراثي أو محطات الزمن الآخر] (24 أفريل 1978 ص 107) على الرغم من تجديد التجربة ! كل يوم له هذه التجربة (ص 111). تتغير التجارب في حلقة ثابتة من الزمن. كأنه يستنجد الماضي من خلال (فيكْتُور هيقُو – Victor Hugo) ليكون شاهدًا على تغير الناس في مجتمعه المتطور الذي يدعي المعاصرة والحداثة. يبين له تحول الفرنسيين تحولاً سلبيًا بحيث صاروا يبيحون اللواط ويقتلون المريض ويبتلعون حبوبًا مهدئة ويضطجعون إلى التلفزيون.

في الديوان رثاء للزمن الذي قد ضاع في الشرق والغرب معًا، غير أنّ ميزة الشرق هي أنّ المِحْنَة لا تَمْحِي صلة الجرحى بالشاعر والقرويين، إنّها لصلة وطيدة عميقة على الرغم من عنف المدينة : [أسرار : إلى جرحى الحرب، مارس 1975 ص 43].

وعلى الرغم من مأساة فلسطين يَبدُو الشرقُ مُتفائلاً. فيتشبث الشاعر بالأرقام الميمونة كالرقم سبعة في قوله : مدنها السبع (طيور المخيّم، 6 أفريل 1978، ص 89)، والصبر هو خير مُعين للفداء الذي تتجلى دلالته في الموت بدمشق تلك المدينة التي تواجه العدو والتتر. تُلْمَحُ مَسِيرَةُ القصيدة في حركة الموت / الحياة، والحاضر / الماضي.

يُعَاني الغرب من انفصام بين النظرية والواقع السياسي، كعدم تطبيق الاشتراكية التي كان ينوي تطبيقها **لوسياس (Lucias)** المسنّ بأثينا : [جيرنيكا أو الساعة الخامسة، دون تاريخ، ص71]. كأن الشاعر تنبأ بسقوط التيار الاشتراكي الذي انتشر على أوروبا مدة أربعين سنة. إنه على العموم زمن المراثي يطبع الديوان بلون من التشاؤم والظلام والفرار من الأنا والآخر معًا.

عند التحليل السطحي البسيط يصعب الربط بين القصائد وإيجاد العلاقات بينها غير أنّه يمكن القول بأن العنوان القصائد في الديوان كله، وهو في آن واحد عنوان القصيدة الأولى من الديوان. يتمحور مركزه حول كل غرض كالمراثي أو السياسة وتأملات شخصية غير أن الترتيب حسب الأغراض، لا يربط بين كل القصائد بل ببعض منها فقط ولا تسمح بالفهم

الإجمالي للديوان كله، ولذلك المركز يتمحور حول كل كلمة، فتنطلق منه شبكة من العلاقــات العامة في القصيدة والديوان معًا.

من الافتراض ينطلق العمل وهو أن القصيدة الأولى – كائنات مملكة الليل – تنشر شبكة من العلاقات تتبعثر في قصائد الديوان كله[1] فالصلة الأولى هي صيغة المتكلم « أنا » السائدة فــي القصائد كلها. « أنا » ثابت لا يتحول. والصلة الثانية هي الصور الشعرية المتكررة كصــورة المرآة، وصورة المدينة المعادية ...

معجم الشاعر اللغوي المكرر عبر الديوان (الخوف، الذكرى، الصيف) يسير البعثرة وينشئ حقولاً دلالية هامة إذ يحتوي النص الشعري على دلالات شعرية مرددة لا شعوريًا. ليست تلك التي كنا نعتقدها مسبقا هي الأهم.

كلمة « إله » تفقد مدلولها في الديوان الذي يبقى معناها محصورًا على القصيدة لوحدها دون القصائد الأخرى، كالجنس الذي أعلنت عنه القصيدة بالحكم الثابت : أنا إله الجنس والخــوف. فالكلمة معدومة في باقي الديوان [ذُكرت مرة ص 113]، والصبار [مرة ص 8] والصمت [مرة ص 65].

مِن أبدع أخيلة الكائنات في الديوان ما اتصل بعالم الحيوانات [47 كلمة دالة عليها]. وهي « ليست الحيوانات هالكة ولا محنطة ولا تارزة » (ص 47) وإنما هي حية ذات أثــر علــى حركة الديوان حيث ذكرت فيه الكلمة أربع مرات : [ص 8 وص 28 وص 62 وص 90).

للكائنات صلة بالمكان، أيْ المملكة، حيثما وتشير العبارتان إلى هذه الخاصية : "***والكائنــات المطلة حول السقوف***" "***وكائنات الدار***". فإنها تجاوزت دلالتها الخاصــة فأصــبحت وســيلة للتعبير الفني وسبيلاً للإيحاء. إنها كائنا تتعلق بها مأساة الثنائية : الثابت / المتحول.

وما يفهم من خلال الديوان أن الكائنات هي نهر وسماء ونافورة وشــلال وأقــدار وأوجــه [القيامة والطفل الضائع تخليداً لذكرى انتفاضة مصر [20-2 1977]، إنها مكونات تجعل من العالم بعيداً عن واقع الكمال والخلود. بل هي تشير إشارة مســتمرة إلــى الــزوال والــنقص. فالكائنات من خلق الله، حدودها الزمان والمكان.

تعني الكائنات في المعجم : الحادثة – الكائنة- الأمر الحادث [2] والكائن : اسم فاعل فتقول : "***اخبرني بالكائن عندك***". أي الذي حدث عندك. الكائنة مؤنث الكــائن... تعنــي الحادثــة. ج كائنات وكوائن [3]. صيغة الكلمة في الجمع تعني والكون، الخلق، وكل الأشياء التي خلقــت أي ترادف كل ما هو موجود وواقعي، بيد أن الكلمة في الديوان تتصف بمعنى سلبي قــد يطــابق المعنى الموجود في عبارة ابن سينا : " **الأجسام الأسطقســية كائنــات فاســدة.** " رأي يُــدَعَّم

1- يسأل ابن الشيخ في محاضرته، إذا كان الديوان كُلاً يتفرّع كليا إلى قصائد عديدة. أو أن يكون قصيدة طويلة مجزأة حسب الغرض. وممــا يشار إليه أن قصائد الديوان جعلته يتحرك بعناصره المتراصة ولا جرم أنها أبدعت صورًا شعرية جديدة.

2- ابن منظور، لسان العرب، م13، بيروت 1956، ص 364.

3- البستاني، عبد الله، البستان، بيروت 1930، ج 2 ص 2139.

بعبارتين في الديوان كائنات شبقية (ص 8). و" من مهج الكائنات الخفية " (ص 90). لعل الكائنات شبقية ومخفية غير أنها موجودة وواقعية. هذا هو الأهم، والنواة التـــي ســيتمحور... حولها الديوان كله لينشئ لوحة شعرية حديثة رائعة تضاهي كرنيكـــا ... لأن الكلمـــة أنشـــأت صوراً غامضة. [1] إذا كانت تروق المتلقي مثل هذه الصور الحيوانية المجتلاة في الليل فلـــيس ذلك إلا لعمق الروافد المستترة التي تربط بين الحيوانات والليل. أين يظهر الانزياح ؟

بعد اختيار قول ابن سينا : " الأجسام... كائنات فاسدة، نموذجا للشرح، يفتـــرض أنـــه هـــو المعيار بالنسبة إلى قول حجازي " وهي الدرجة الصفرة من الكلام فنقل :

1- منهج الكائنات الخفية.

2- كائنات شبقية.

يعرب **<u>كائنات فاسدة</u>** خبرا للأجسام، أمّا : فاسدة، فهو نعت عادي من اللازم أن يـــذكر، ولا يستغني عنه، فتقترب وظيفته النعتية بالوظيفة الخبرية : الخفية.

كلتاهما ملاءمة تامة، خاضعة لفعل الليل الذي يخفي أو يفسد، فتبدو الكائنات بهذا الفعل جـــدّ عادية. وما الخفية إلاّ متعلقة بالمنهج فتحرر الكائنات من أي صفة.

أما شبقية، فصفة ملتصقة بالكائنات، تستعصي لفعل الليل وأثره التحويلي، بل هي أقوى دلالة منه، تخلف بعداً دلاليا بمنافرتها، إنها نعت حشوي يعزز ميزة منحرفة لا تطابق دلالتي فاســـدة والخفية، وإنما خولها الشبق قوة التحرر من الليل ومن قيد الفساد والخفاء في صورة جديدة غير مكرورة.

2) <u>الــــزمن</u> : كما يقول ***غوتي : « هو ميداني، الزمن هو حقلي »***[2]. فالليل هو ميـــدان الكائنات وحقلها حيث إنها تعيش فيهما وتتحرك بصمت ووحدانية، في الليل تحيا الكائنات وكل من لا يألف ذلك يخاف :

الليل موجود في الديوان كله، إنه الليل المقدس لا الليل المدنس، هو زمن العبـــور والســـفر والتغير. إنه يوسع رحابة الديوان وفضاء القصيدة ويشد تآصرهما مع هذا العالم الحافل بالظلال.

يبرز حزن المساء البادي على الكائنات التي لا تنفر من الظلام بل تخضع له كمـــا يطلبـــه الشاعر بإلحاح، فتتكشف فيه صورته الحقيقية فيستره الظلام ويحميه ليكون العالم ملكه يعني أنه يملك نفسه.

كلمة الليل عند ***حجازي*** ذات قيمة صوتية. إنها كلمة منطوقة، حلقية، كان اللام والياء حرفان يزيدان من رطوبتها. نتخيل ***حجازي*** ينظم قصائده وهو يغني ككل شرقي : ياليل – ياليل – إنها

1- يدرس الانزياح في الفصل الثالث الخاص بهذا الموضوع.

2- Goethe, Poésies diverses, diwan oriental- occidental éd. Hachette , Paris 1883 , tome 1 ,P.563.

كلمة تنفرد عن الكلمات الأخرى وعن الصور. فالليل معناه الستار إنها كلمة الإبتلاع والتذوق، إنها كلمة حسية وبدون مبالغة جنسية في التوجيه **الحجازي**.

إن الزمن جسر منصوب بين الكائنات والمكان، بين الشاعر وماضيه – حاضره، يتعايش فيه الوجود والعدم كل لحظة. يتطور الكائن في الزمان وينمو يربطه الزمان بأصله وجذوره.

تهدى الصورة الشعرية الإنسان في ظلام الليل المجهول وفي غياهب البيوت والكهوف، وضارعت على الأرض تلألؤ النجوم في السماء. إن الصورة الشعرية كفاح في تبديد شمل الظلام. ألحَّ الشاعر على حد الضوء الذي يزداد رهافة على حد الظلام المحيط.

ذكر الزمن بصفة عامة 95 مرة وهذا الرقم يدل على مدى أهمية العنصر الزمني في حركية الديوان. ذكر 69 مرة الزمن حرفياً والليل 26 مرة. يتفرع الزمن إلى يوم [ص 23 – ص 79 – ص 110 – ص 121 – ص 122] – أما اليوم المضبوط زمنياً فغداً [ص 51 – ص 85 – ص 126]، ثم يتفرع إلى وقت [ص 50 – ص 88 – 104 – ص 107]، وينقسم الوقت إلى حين [ص 53] وإلى الصباح (ص 83) وإلى العصر (ص 31) والمساء [ص 39 – ص81 – ص 97] وإلى ساعة [ص 36 – ص 73] وإلى قديم [ص 114] وإلى لحظة [ص14 – ص 49 – ص 100 – ص 107].

ينزاح مدلول اللحظة في العبارة : اللحظات الدفيئة (ص 107)، قد اتصلت الصفة بصفات خاصة كالنار والحرارة فالتصقت اللحظة لتخرج منها صورة شعرية تثير خيال المتلقى.

الزمن الراسخ في هذا الديوان ضيق جداً هو : الآن [مذكور في الصفحات : 19 – 21 – 23 – 36 – 50 – 54 – 71 – 75 – 76 – 110 – 81 – 82 – 84 – 86 – 86 –100 – 101 – 114 – 114 – 116 – 120 – 120 – 120 – 121 – 122 – 125]. إنه زمن يثبت الديوان في الحاضر، إنه زمن متحرر من كل قيد إذ ذكرت اللفظة وحدها.

أما لفظة الزمن فعكس ذلك، لا تذكر وحدها ولو مرة، فالفعل المضارع يحركها [يمضي – يجيء، تجتمع الأزمنة...]، والخبر يعين نوع الكلمة فالزمن واقفٌ، حاضرٌ مستحيل، سحيق، درج سري كالخطيئة والمضاف يبين نوع الزمن : زمن الموت. فالتشبيه يربط الكلمة بالمواسم والطبيعية : زمن كالشتاء، زمن من مطر، والرقم يحدد الكمية : الزمنين – وسبعة أزمنة.

الزمن رمز وفكرة لا يتمكن الشاعر منهما إلاّ بالصفة والمضاف والتشبيه والعدد التي تعتبر خيوطاً تربط الرمز بالواقع والمحسوس. تتحول حركة اللحظة والآن في الديوان من التلاحق إلى التوسع الاندياحي في مدلول الزمن.

يتمركز التوسع الاندياحي في الليل، إنه القوة المسيرة والمولدة الجامعة بين هي، هو وهم.

في الليل يقع كل شيء : إنها تطوف طوافاً ليلياً (ص 21) وهو يدخل في الليل (ص 45)، لأن الليل أنثى (ص 10) مفهوم الليل جنسي. إنه أنثى فلا تكون الصلة به إلا جنسية تتحقق بها ذات الشاعر. الليل يستر ذلك الجسد المنتصر في الديوان كله. الجسد المحاط بالليل هو الإله المتغلب على الخارج وعلى الكون وعلى الآخر. بين الشاعر والليل– الأنثى نكاح معنوي معقول وأثر حسي ملحوظ. فتكون الحروف والكلمات أسيرة عشق شبقي.

بعد الدخول يقع الانسلال : وهم ينسلون في الليل فرادي (ص 78). الليل زمن ينسج العلاقات بين الضمائر للغائب لعلها تكون إيجابية.

لا يكون مدلول الليل في الديوان سلبياً دائماً. غالباً ما يظن بالليل أنه يعني حالة نفسية تشاؤمية كفكرة الموت أو الخطر، كقوله : ليلة الحرب (ص 32)، أو عتمة الليل (ص 37)، أو الليل (ص 64). يبدو مدلول الليل عند ***حجازي*** توليدياً أحياناً. إنه مرتبط بالمفهوم الديني : في ليلة المولد النبوي (ص 54) ليس الليل في الديوان أسود كالمعتاد وإنما مخضرا. إنه ليل المراعي (ص 76)، ووردياً : سجادة ليل القاهرة الوردي (ص 85). إنه انزياح [1]

إنه ليل طويل : طيلة الليل (ص 126) يمتد ويدوم حتى يسكنه العنكبوت : في الليل كان العنكبوت (ص 14). يستر من الأعداء في وظيفته المألوفة عند المسلمين.

يكتسي مدلوله معنى الحماية والدفاع متشكل كالجيش بأجنحة (ص 40) ومتصالب مثله (ص 64) : " **فوق تصالب الليل المنيخ على النهار**".

إنه في الليل وبالليل وآخره يسكن زمن القصيدة. يحيط السياج الزماني بالديوان حتى يفرغ الليل (ص 119) : "**منتظر آخر الليل**".

مدلول الليل في الديوان ذو نزعة تفاؤلية محررة : بالليل ينطلق الفعل ويتحرر الفاعل. إنه مدلول جديد معاكس لموقف ***غوتي*** الذي يعتبره بمثابة الأسر والسجن :

بأنك بعدُ لن تبقى أسيراً محاطاً بالظلام والظلال [2]

ما يشير إلى هذه النقطة التفاؤلية هو الانزياح الموجود في العبارة : سجادة ليل القاهرة الوردي : الصفة – الوردي – تعيد الأمل للمتلقي بانقطاع مدلولي من حيث الليل الذي يعني الأسود. أما الصفة – الوردي – فغيرت المجرى الحقيقي لمدلول الليل وبالتالي تنشئ في ذهن المتلقي صورة شعرية ينبعث منها الأمل وليس الشؤم. للصفة المنزاحة دور في إرجاع الجانب الإيجابي للخطاب الشعري الذي يطابق ميل الشاعر للحياة وحُبّ الأماسي والليالي. القاهرة مدينة

---

[1] – يشرح نوع هذا الانزياح في فصل خاص من البحث.

[2]– غوتي، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ص 563.

يستحيل أن يكون ليلها عابساً بل هو وردي مبعث الضوء. دور الانزياح هنا هو الجمع بين عنصرين ألا وهما الزمان [الليل] والمكان [القاهرة].

إن الليل في مخيلة الشاعر واقف إنه زمن في محطة الانتظار مثله مثل الشاعر والديوان اللذان ينتظران لحظة العبور للوصل إلى المستقبل. يتوجهان نحوه في زمن الليل المخيم عليهما. زمن الشاعر خاص به إنه مرتبط بماضيه من حيث الآباء وبحاصره من حيث استعراض الأعضاء وبمستقبله من حيث التطهير بالماء :

وألقي رأسي المخمور في

شقشقة الماء الطهور

3- <u>المكان</u> :

يعد تحليل عنصر الزمان وتدرس وحدة الزمان والمكان المفروضة في المسرح الإيطالي والكلاسيكي الأوروبي غير هذا الافتراض نشأ في الذهن بعدما ظهر جلياً أن عنصر الزمان محرك الديوان وبالخصوص أن الليل هو المركز أو الوحدة الزمنية دون الآن أو غيره.

وحدة الزمان تفرض وحدة المكان التي هي المكان العربي المهدد بالتحول والتغير، وحدة البلاد الثابتة كمصر (ص 33) وحدة لبنان المتمثلة في أرزتها (ص 55) وحدة فلسطين المتمثلة في رمزي سجادتها (ص 90) واسمها (ص 91).

إن وحدة الزمان أي الليل حتمت على كائنات الديوان التحرك في مكان يتأرجح بين الثابت والمتحول. فالمكان الثابت ذو إتجاه أفقي يعبر عن البلاد العربية الحقيقية كمصر (ص 33) ولبنان (ص 55) وفلسطين (ص 87 و ص 89، ص 92، ص 93، ص 94).

اتجاه أفقي يعبر أيضاً عن المدينة العربية المذكورة كالقاهرة (ص 23 – ص 85)، دمشق (ص 21 – ص 22 – 35)، ووجدة (ص 83)، والدار البيضاء (ص 85). والغربية منها المذكور كباريس (ص 17، ص 43، ص 84، ص 110، ص 117، ص 124)، وأثينا (ص72)، وغرناطة (ص 76 وص 82)، ونيوركا (ص 19، ص 20، ص74، ص 84)، وموسكو (ص 74)، والبندقية (ص 94)، وشيلي (ص 74).

كلها مدن جميلة تلتصق العربية منها بالرمز (أرزة لبنان – اسم فلسطين)، والحنين الديني المرجعي (سجادة فلسطين). إنها لصفات ذاتية مرتبطة بالأنا – الشاعر، بمنبعه وأصله وعروبته وجانبه التراثي الإيجابي المهدد بالزوال.

ما يهدد جانب المكان الايجابي هو العبور والتحول بعامل السفر– كسا موقف الشاعر المدينة العربية ثوباً أسود يدعمها حبه لها وانتماؤه وحنينه لها. إنها لمدن مصونة زمنياً ومكانياً. غير

أن لحظة العبور هي لحظة لقاء سلبي على الرغم من جمال المدن الغربية كباريس [لكنكم تعبرون جمال المدينة مثل طيور سماوية ملتفعة بنبالتها] (ص 45). هذا الجمال فاتن (ص 45) حقاً، غير أنه يبقى خاصاً بمدينة للعبور (ص 99) وليست للبقاء.

مسكن الديوان المدينة المدنسة. يشمل المدلول معنى خفياً للريف المقدس. فكل الصفات المرتبطة بكلمة مدينة سلبية كقوله :هذه مدينة عطش (ص 10)، المدن المضطربة (ص 25) مدينة غربية علي (ص 39)، المدينة الأخرى (ص 40)، المدن الأجنبية (ص 43 – 45)، المدن الشقية (ص 63)، مدن معادية (ص 11) المدن الهامشية (ص 100).

إنّ المدينة الأخرى هي منشأ الخيال الشعري عند **حجازي** ، هي اصطدام بعالم عنيف واكتشاف داخله ومكنونه.

<u>تحليل انزياح الصفات المرتبطة بالمدينة</u>

1- عطـــش
2- مضطربة
3- غربية علي
4- الأخــرى
5- الأجنبيــة
6- الشقيــة
7- معــاديــة
8- الهــامشيــة

9- المدن السبع : تشبه العبارة عبارة العجائب السبع لماذا هذا الرقم ؟ أهو رمز السعد والتفاؤل في الليل القاتم أو رقم مناسب وجود سبع مدن ؟

انبثاق معنى المدينة المدنسة نتج عن تلاقي شبكة من الدلالات المتمحورة في الصفات السلبية. شدت صورة المدينة المنفرة معناها الخاص في تكوكب الصور التي شيدتها، ولكنها بدورها معدلة، خاضعة لتحولات جديدة.

لعبة الصفات السلبية تتم كلها في النص لا خارجه وتنشئ علاقة الصراع بين المدينة والأنا وتفجر المكبوت.

المدينة المضطربة تبعد الشاعر عن تخييل الاطمئنان والراحة. فالصورة تجرنا إلى عالم الخوف الذي كنا نتوقعه من بداية القصيدة الأولى. حلم الشاعر تكون عند رؤية، إنه يحلم العالم بعينين مفتوحتين، إنه يرى الواقع ويعيش بالذكريات.

تستمد عملية بناء المتخيل في قصائد الديوان على رؤية نظرية شمولية تستحضر الماضي الشعري وحاضره وتوجه عناصر اللعبة ومسارها بتركيب التعارض الضمني :

الماضي / الحاضر،

الصبا / الكهولة،

وتركيب التوسع حيث الفضاء المغاير موجود في الديوان بأكمله. المدينة المدنسة حركة لا سكون، ستطبع القول الشعري وعالم الكائنات بأسره، إنها مزودة بهرمونيا إبداعية توليدية.

يعتبر الديوان كفضاء مطهر للمدينة المدنسة، فالقصائد ترجع الاطمئنان الضائع و الراحة المفقودة.

إذا كان توجيه المكان أفقياً، فإنه ينطلق من الجانب الإيجابي أي المدينة المقدسة العربية إلى الجانب السلبي المدينة الغربية التي تكتسي صفةً سلبية ومن الجانبين ينشأ تأرجح بين الفوق والتحت لأن صور المدينة المقدسة حقيقة فوق الواقع، إنها من نوع خاص حنينية ماضوية، إن لم يكن الرجوع إلى الواقع دائماً وبالضرورة – هبوطاً، فليس بالتأكيد سبيلاً موطداً يسلكه الضمير في بلوغ قواه العليا.

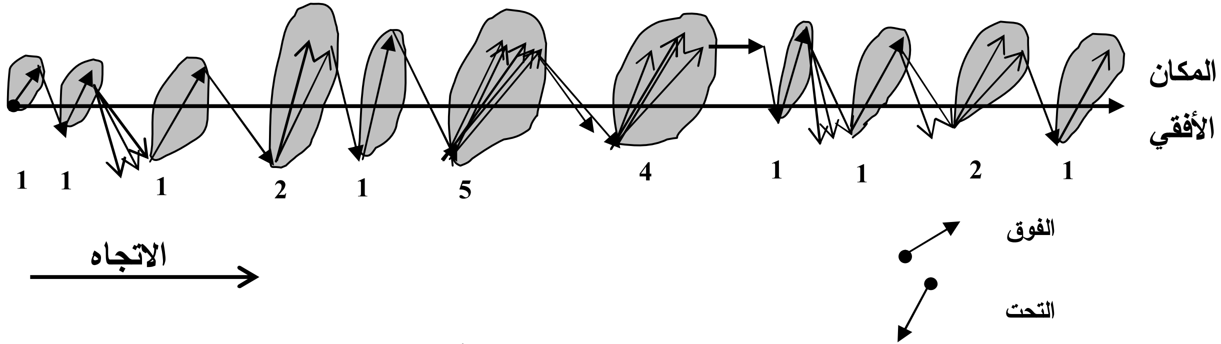
تستدعي حركة الصعود والهبوط (ص 28) المشاركة والتبادل بين اثنين أو نحن : من فوقنا فسقطنا معاً (ص 29) ويرتقيان معاً.

إن إحصاء كلمات الفوق والتحت أو المعبرة عن معناها(ص 82) تدعم حكماً نقدمه بعد الشرح التالي :

ذكرت العبارة المشيرة إلى الفوق 22 مرة [الصعود – فوق – يعلو – تحملنا – طالع – يصعد – الصعود – طالعة – فوق – فوق – فوق – فوق – تطلع – تطلع – تطلع – تطلع – فوق – فوق – أعلى – صاعدة – صاعدة – فوق] أما العبارات عن التحت ف 16 مرة :

[انحدرت – ينحدرون – الهبوط – سقطنا – تعلو – يهبط – تسقطنا – تحدر – تحدر – يهبط – تحدر – انهرت – يهبط – تسقط – تحت – تحتي].

الفوق هواس الشاعر المكاني، يتجلى من خلال الرقاص البياني التالي :



الحركة المتعالية هي السائدة عند العيان. ومن المدهش أن الشبكات المتكونة مـن الهبـوط والصعود متساوية عدداً أي أربع للهبوط أربع للصعود غير أن هزات الصعود أكثر يعني أنهـا أقوى، فكل ما يسكن التحت يتوق إلى الصعود والكائنات هي التائقة : منها : [نحن – هـو – الشلال – الفردوس – رؤوس الناس – مدار السرطان – مدار الجدي – زمن الشهداء – القاع – المقصلة – دخان بطيء ثقيل – الغصون – السين].

دراسة انزياحات الفوق – التحت من خلال أربع نماذج :

1- الشلال يصعد (ص 59).

2- طالعة من الفردوس (ص 66).

3- فوق مدن الزمن الأفقي (ص 107).

4- تتحدر بين مخيمهم وسماء الجليل! (ص 92)

(1) **الشلال يصعد :** جملة اسمية تنشئ صورة غريبة إذ حركة الشلال انحدارية من الفـوق إلى التحت والفعل يصعد يحدد حركة مضادة يجعل المعنى منزاحاً. ألفنا هذه الصورة المقلوبة عند ***حجازي.*** (1)

(2) **طالعة الفردوس :** من حرف جر ذو دلالة منزاحة إذ العبارة الصحيحة أن يقال طالعـة إلى الفردوس وفي المعنى المتفق عليه أن مكان الفردوس الفوق وليس التحت. خلخـل حـرف الجر دلالة الفردوس الفوقية، قد غير مكانه وجعله في المستوى التحتي. والصورة منزاحة.

(3) **فوق مدى الزمن الأفقي :** وقع تقاطع بين الزمان والمكان. إن العبارة – فـوق مـدى – تجعل الزمان ينزاح عن وظيفته الحقيقية أي لا يكون إلا أفقيا بل مدةً متعلقة بين مكانين الفوق –

---

1 - *Toelle, Heidi, Le guerrier contre le sage, univers sémantique individuel et destinateurs cosmologiques dans Ka'ina't Mamlakat de loyl de A.A.M Higazi BEO1982 alayl, XXXIV P.161.*

التحت حيث يتمحور شبح الماضي ورؤية الحاضر أو المستقبل فيدخل الشاعر في غيبوبة من أجل الغموض المعنوي.

(4) **تنحدر بين مخيمهم وسماء الجليل** : للظرف المكان – بين – وظيفة انزياحية، إنه يجعل المخيم يجاور سماء الجليل – بين – ظرف مكان يعني في فضاء واحد دلالتين معاكستين مكانياً المخيم في التحت والسماء في الفوق غير أن الظرف – بين – حرك المعطيات وأعطى دلالة جدية للمخيم الذي صار لا يدل على الفقر والتشرد وإنما على كل ما هو مقدس كالعلو والأمل المتوقع والانتصار القريب والرجوع الجليل. العلاقة التقاطعية بين الزمان والمكان نسبية متلاحمة تقع في الفضاء لتنشئ ثلاثية في الديوان كله بين المكان والزمان والفضاء. الجمع بين هذه العناصر يؤدي إلى الزمن الأفقي وهو حقيقة فلسفية يقدمها الشاعر وهي تناسب زمن الشعر الأفقي(11)، والمقصود هو الأفقية بالعمق ثم الارتفاع.

في الزمن الشعري يصعد الإنسان أو يهبط برفض زمن العالم عوض الزمن الذكر الذي يجمع ويكسر، وعوض الزمن الحليم الأنثوي الخاضع الذي يندم ويثير البكاء ، إنه زمن خنثوي لأن الغموض الشعري خنثوي. (22)

يغير ***حجازي*** بعنف الزمن الأفقي، فيفرض زمانه الشعري، بقلب وظيفة حروف الجر ومعاني الأفعال.

إنّ الزمن الأفقي يتصاعد ويسقط أحيانا، إنه يثبت التاريخ الشخصي للشاعر حتى شهوته المكبوتة، بقيت في الماضي الضائع والمستقبل المخيف.

ما هو الزمن الأفقي ؟ إنه الأزمنة المتتالية التي يجتازها الشاعر عند العبور بجمع لحظات مختلفة في الحدة.

بالنسبة لهذا الزمن الأفقي يجعل الشاعر نفسه في التحت إذ يفقد الصواب بالانزياح الدلالي في العبارة :

أفقد الصواب تحت أنجم تقطف باليدين. (33)

انزياح دلالي أسكن الشاعر في التحت أي في الشعور بالنقص أمام كل الأنجم فلا يجد مكانه إلا في التحت أما الفوق الشعري فيندرج دائباً بانزياحات متنوعة.

---

[1]-*G.Bachelard, L'Intuition de l'Instant, Stock France, 1932,P 104*

[2]- *Bachelard, l'intuition ...P.105.*

[3] – الديوان ص 15.

4) الحيوانات :

من الكائنات تصنف الحيوانات وحدها لكثرة ذكرها في هذا الديوان. قد ذكرت العبارة الحيوانات لفظياً (ص 103) بدون تعيين النوع غير أن الإحصائيات تسيِّر مسار التحليل لإبراز العنصر الأساسي ألا وهو الجمع بين الطير والحيوان (ص 66).

للطيور الأولوية في الديوان (ص 66) منها اليمامات (ص 9) والصقور (ص 15) وبومة (ص 23) وعندليب (ص 23) والبجعات (ص 28) واليمام (ص 31) والعصافير (ص 36 و76 ص 82 وص 110)، وطيور سماوية (ص 45)، الديك (ص 50)، قبرة (ص 54)، الأوز (ص 56) غراب (ص 86)، الطاووس (ص 86)، حجل طائر (ص 93)، طيور المخيم (ص 96)، حمامة خضراء (ص 64)، طير المسافات (ص 99)، وطائر (ص 108).

تأتي الثديات الثانية كالكلاب والنمور (ص 14) والغزال (ص 20 – ص 37 – ص 89) والقطة (ص 23)، وذئبة (ص 23) وحصان (ص 12 – ص 13 – ص 20)، الفرس (ص37 – ص 68)، البقر الوحشي (ص 86)، الناقة المستحمة (ص 90)، الثور (ص 75 – ص 77).

قليلاً ما تذكر الزواحف، وهذا مؤشر على أنها غير مرتبطة بالواقع : دُويبة (ص 67)، أفاعي الجحيم (ص 115).

أما الفراشة (ص 8 وص 9) فتمثل الروح مأخوذة بسنا المثل العليا، وتطبع الديوان بنوع من رومانسية اتسم بها الشاعر، وتربطه بالطفولة والجذور.

يتعلق العنكبوت بالتراث الديني الإسلامي، إن بيت العنكبوت في القرآن هين : « ***كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإن أهون البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون...*** »[1] التناص القرآني ممكن بكلمتين : العنكبوت والبيت الهين، غير أن مدلول البيت انزياح فصار بيتا ما وليس خاصاً بالعنكبوت. إنه بيت ذو جدران، ولا يوجد مؤشر يبين صلابتها إلا بفعل العنكبوت الذي تمكن من الجدران. كأن موقف الضعف انقلب وتحول إلى قوة يتحلى بها العنكبوت ليهدم البيت من حيث جدرانه. هذا البيت الهش تغلب عليه العنكبوت وصار معدوم القيمة في المدينة وفي مملكة الليل. استمد العنكبوت قوته الجديدة من عجز الأنا الذي يرى الشر والهدم ولا يستطيع مقاومتهما.

الدلالة المنزاحة جعلت العنكبوت (ص 14) يبتعد عن دوره الطقوسي أو الثوري :

في الليل كان العنكبوت[2]

---

1 - سورة العنكبوت، آية 41.

2 - انظر الصفحة 335 من البحث حيث درس انزياح العنكبوت.

يأكل جدران البيـــــوت

وكنت عاجزاً. (ص 14)

إن الصورة المنزاحة للعنكبوت صورة سلبية تنفي دوره الميمون. لا يجهل أحد مدى أثره في نجاة الرسول ﷺ من أعدائه، صار يثير الخوف لكنه في صور أخرى لا يحمل القيمة نفسها.

الفعل " يأكُلُ " يدل على أكل الخبز أو الطعام أو الحشرات، غير أنه هنا يأكــل العنكبــوت الجدران وينسج الزمان الذي غير وجه المدينة. أحدث الفعل — يأكل — في صيغة المضــارع — انزياحاً دلالياً في التضاد والتناقض. إن قربنا " أكل " بالعامية الجزائرية فإنه يعني انتشــر في جميع أنحاء البيت.

والجدران، كلمة تنشئ صورة القوة والصلابة المنبثقتان من المادة : اسمنت وآجور.. غير أن الصورة يصطدم بها القارئ لأن العنكبوت حشرة ضعيفة تمكنت من الجدران الصــلبة. صــار البيت ضعيفاً تتغلب عليه الحشرات المشهورة بالضعف.

اخترع العنكبوت نسيجاً زمنياً أثر بامتداده في تغيير المادة والجسد والكائنات كافة.فالزمــان يجري على الموجودات كلها وعلى الأنا الذي يتحول تحــولاً مســتمراً : « ***وأعلــم أن هــذه الموجودات وأنا منها يجري عليها الزمان*** »[21] يتعين زمان فعل العنكبوت ومكانه هذا ولا مفر منه غير أن الرمز انزاح لأنه عوض أن يكون رمز الصيانة والدفاع عن الدعوة المحمدية تحول إلى بحث عن الهدم والعراء وتخريب البيت.

العنكبوت هو الشاعر الذي يأكل جدران البنية الشعرية العتيقة خارجاً على ***شــوقي والعقــاد*** ليبني بيتاً صورته جديدة.

فهذا الشاعر الريفي ينسج شعراً بإعطاء نفحة للغته بانزياحات جددت اللغة. صورة العنكبوت مكرورة غير جديدة يعني الضعيف يقاوم الظالم الشارس، أعطت الصورة قوة شعرية للعنكبوت. كأنه صار إله جنسه إذا تبعنا شرح ***ابن منظور*** للجنس حيث يقول : « ***والحيــوان أجنــاسٌ : فالناس جنس، والإبل جنس والبقر جنس والشاء جنس...*** »[2] ويمكن أن يضاف: والحشرات جنس قد أعطاه النص الشعري قوة إلهية لاقتحام الجدران أي العوائق والحواجز. لا يخلو المعنى من الدلالة أنّ جنس الضعفاء يتغلب على الطغاة لينتصر الحق، الحق الديني أ و الشعري عنــد ***حجازي.***

---

[1] – الزهاوي، الكائنات، ص 11.

[2] – إبن منظور، لسان العرب، بيروت 1956، المجلد 6 ص 43.

فالعبارة "***كان العنكبوت***" تليها جملة معطوفة : وكنت عاجزاً استخدم الشاعر أسلوباً بليغاً وهو الالتفات[1] حين انتقل من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم إلى المهدد والمثير للخوف إلى ضمير المتكلم ليجد نوعاً من الاطمئنان في توحد الأنا. إنه أسلوب تأكيد ونفي في آن واحد : يؤكد الفعل السلبي للعنكبوت وينفي اندماجه مع الفعل الهدام مصرحاً بعجزه. صحيح أنه حدث إلتفات سريع عن ضمير الغائب إلى ضمير الفرد. ولكنه ورد مشيراً إلى تحاشي تدخل ذات الشاعر في الصراع، ليس الالتفات إلا إعلاناً عن عدم اشتراكه في أكل الجدران، أي هو منفصل عن المقاومة وهدم الحواجز.

5-اللـــــون :

ليس لدى الشاعر ألوان المصور ولا ريشته ولكنه أكثر حرية منه. إنه يستبدل اللفظ والصور بذلك. فهو يعرب عن الواقع بغير الواقع ليميط حجاب الألفة. هل تأثر الشاعر بقصيدة البياتي حينما أهداها إلى بابلو بيكاسو ؟[2]. اللون عنصر شعري من عناصر الديوان كله. يكن في طياته الحياة والتوليد والنشوة. فالمؤثرات الزمانية والمكانية تغير اللون حسب تجربة الشاعر من حيث الذكرى والجنس والخوف والموت.

ذكرت اللفظة في الديوان كله 41 مرة ليصون اللون ماء الصورة الشعرية وراءها ويحفظ رونقها وبهاءها.

يتوقع من العنوان : مملكة الليل – تغلب اللون الأسود على الديوان كله، بيد أن اللون السائد في الديوان هو الأخضر (ذكر 13 مرة)، أما الأبيض (7 مرات) والأسود (7 مرات) فهما في صراع التكافىء والتناقض معاً. أما الأصفر فكأنه صدر اعتباطياً (3 مرات : الأخضر المعدني – في حلته الصفراء – ثياباً معصفرة).

ضمن جملة الألوان يبد و لهيب الكائنات في الظلام. فتلمس صورة شعرية وتظهر وشائج الأخيلة وأصناف الألوان وإيضاحات على الظلال وصلاتها بالكائنات.

صحيح أن القصيدة الأولى تحتوي على كلمات [الليل – الظلمة...] وقد تشير إلى اللون الأسود غير أنها لا تصرح به. فالأولوية للون الأبيض إذ هو مفاجأة (ص 27)، و« ***بياضاً تقلب في ذاته*** » (ص 28)، ينداح اللون الأبيض بتقلبه إلى « ***المنازل العتيقة البيضاء***»(76) ثم يختلط بنقيضه الأسود « ***هو الأبيض الأسود*** » (ص 53) ليتحول إلى « ***هذا البياض المخيف*** »(ص 108). وقع انقلاب معنوي وانزاحت صفة الأليف. ومن المعتاد أن الأسود

---

1 – د. البحراوي، سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، بيروت 1988، ص 101.

2– البياتي، عبد الوهاب، الديوان، دار العودة، 1972، ج 2 ص 653 حيث يقول في مطلعها : « أغنية اللون الجريح تعبر النهر ».

يخيف. أما البياض فيطمن المتلقي. سلب اللون الأبيض صفة من صفات الأسود ليداهم القارئ بصور غير ألفية: « ***في رتابة هذا السواد الأليف*** » (ص 29)

« ***الأبيض المخيــــف*** » (ص 108)

للشاعر نظرة شرقية لليل الذي ليس بمثابة عدوه وإنما هو مبعث للنعمة، وهذا ما يطابق عبارة ابن خلدون : « ...وكأن في ظل ظليل من النعمة »[1]

ينشئ الأبيض الخوف لأنه يذكر في كفن الميت، في برودة الثلج وفي العراء من خلال العبارة :

البيـــاض مفـــاجـــأةٌ

حين عريت نافذتـــي (ص 27)

يوصل الانزياح الاستبدالي إلى صورة العراء أي الانكفاء على الذات واكتشاف الأنا في حقيقته ونصاعته.

إن الضوء والظل يقابلان اللونين الأبيض والأسود. فمن التفاؤل المكنون في الضوء تتجلى صفة رابطة بينهما.كأنهما من عنصر واحد ألا وهو الماء : كالفقاقيع من الأضواء (ص 50)، غير أن الدلالة منزاحة منطقياً إذ لا يتفرع الظل والضوء من الماء. إنه انزياح يخلق صورة شعرية ليشكلها لوحة استعملت فيها عناصر الرسم الأساسية. غالبا ما يقرب المطر من الضوء في الديوان، والمطر من ضمن العالم الفيزيائي الذي هو في رأي ***أودنيس*** « ***موطن السلام والكلمة. والحضور فيه بعمق وكلية، هو الضوء الحي الذي يقودنا إلى ما وراءه... فالقصيدة هنا لا تفتح العالم بحسيتها، بل بضوئيتها*** »[22] إنه لقول يطابق معاني ديوان ***حجازي*** مطابقة كاملة.

ثنائية العتمة والنور (ص 40) ضرورية لتبعث حركة في الصورة (تهز الضوء ص 36) « أو تتبعون الغزالة في لجج الضوء بمطاردة الغزالة لججه : (ص 89)، وليضيء طرقات الزمن الواقف » (ص 107).

يقترن اللون الأبيض بالضوء الذي يبدو عنصراً قوياً في الديوان من حيث إثارة الخوف، وأما اللون الأسود فيقترن بالظل الضائع النحيل (ص 125)، يريد الشاعر استعادته (ص 119) قصيراً كان أم طويلاً. يكون الظل صورة الضعف وعدم القرار، تتمثل في قطرتين من الظل (ص 52 – 54).

---

[1] - ابن خلدون، كتاب العبر... دار الكتاب اللبناني، 1959، م 6 ص 773.

[2] -أودنيس، تقديم لقصائد مختارة ليوسف الخال، مجلة شعر، بيروت، بدون تاريخ ص 3.

أو في ظل القبعات. لا يقصد ظل الأشجار وإنما شبح الأنا، الظل كالماء ضـــمان الوجـــود والاستمرارية إذ يكون تارة قريراً (ص 9) وتارة متأرجحاً (104).

في العبارة : قطرتين من الظل فالظل تمييز الكيل، غير أن المعنى غير صحيح، لأن ما يكال هو الماء أو الزيت أي السوائل. بناء الجملة صحيح نحوياً إلا أن المعنى منزاح استبدالياً، أمَّـــا التعبير الصحيح فهو :

قطرتين من الــدم.

أو قطرتيــن من الماء.

قد أنشأ الانزياح الاستبدالي صورة شعرية جمعت الظل بالسوائل لتلين اللوحة وتقربها مـــن الطبيعة. فالفن عند الشاعر مجرد ألوان وظلال ضعيفة تائهة.

اللون الرمز هو الأخضر. كثيراً ما وظفه الشعراء المعاصرون ومن بينهم ***أودنيس*** حيث أبوه أخضر، ويتحول موت الأب إلى موت الاخضرار، ينزاح اللون الأخضر في العبارات التالية :

خضـــرة ضـــوء القمـــر (ص 31)

الأغــانـــي الخضــــــــر (ص 53)

من المألوف أن ضوء القمر أبيض، أحدثت الكلمة المضافة : خضرة – حشواً أنشأ انزياحـــاً دلالياً غيَّر مجرى المعنى بدلالة رمزية مشيرة إلى العلم. كثفت الخضرة الضوء بدلالات عديدة ذات وشائج عميقة بتفجير الرموز المألوفة في الشعر العربي قديماً وحديثاً. للخضرة التصـــاق مباشر بالحياة، بجذورها ووجودها.[1] تثير الصورتان حقلاً للترابطات مثله مثل العبارة : يرش خضرته (ص 67) أي إنه « ***تجسيد مباشر للخصب واليناعة والوعد*** »[1]

يرغب في هذا اللون : يزداد اخضراراً (ص 36). يتعامل الشاعر برمز الاخضرار ليمـــد جذوره إلى نوع من الرموز، فينداح مدلول الاخضرار ويرتبط بعناصـــر طبيعيـــة : كـــالمطر والنجيمات والريح ... فيكثف النص بصور متعددة.

اللون الرمز هو الأخضر وإذا كان ***أبو أدونيس*** أخضر فـــأم ***حجـــازي :***حمامـــة خضـــراء (ص64). قد أضاف للكلمة الرمز حمامة رمزاً ثانياً ألا وهو الاخضرار الذي يلـــون شـــعوره الوطني وثقته بسلم خصب وسعيد. يحاول الشاعر تفجير طاقات كامنة في الـــنص ذات صـــلة بالحياة والتوليد والخلق والإبداع. يتأثر بالنص القرآني بالعنوان التالي: آيات من سورة اللـــون التي تذكرنا في سوره الليل وسورة النور. قد يتفرع العنوان إلى قصيدتين فالأولى مهداة إلى

---

[1]– أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، الط. الثانية، بيروت 1981، ص 46.

الرسام ***سيف وانلي*** (ص 49)، والثانية إلى الرسام عدلي رزق الله (ص 52)، وقد نظمها الشاعر سنة 1974.

لا ينشأ اللون إلاَّ بعد تطهير العالم بماء المطر، بحيث يلتبس ما بين اللون والإيقاع أي بين حاستي النظر والسمع فتختلط ألوان ياقوتية وفضية وعشبية في حركة نكوصية وتمتزج بالصوت امتزاجاً يبعث الحيرة والتردد : أهو اللون، أم الإيقاع ؟ (ص 50) تكرار الإستفهام يزيد من حدة الحيرة : أهو اللون الذي كنت تراه ؟

أهو ذات الصوت ؟

شكل اللون في القصيدة الأولى هلامي، غير ثابت، أما في القصيدة الثانية فيوجد الجواب الصريح بأسلوب الأمر :

قل هو اللون !

في البدء كان

وسوف يكون غداً (ص 52).

تتشكل صفته باللون الأحمر (يسيل الدم)، والأبيض والأسود، والأخضر، والأخضر الطحلبي والأصفر المعدني (ص 54). إنه لون دموي يتحلى بقدرة الإخصاب [تشتقُ نُطفتَه المستكنةَ نَسْغاً نَسْغاً وَتجمع أشلاءه حزمةً حزمةً].

إنه لون من نوع خاص، إذ يحمل في مكوناته الإخصاب والتوليد « ***لون كحب اللقاح الذي لا يرى*** » (ص 56)، يستخلص تدريجيا أنَّ اللون هو في الحقيقة الطين : " قلْ إنه الطين " (ص 56)، وليس معدنه الأصلي الماء وإنما الدم. اللون ذو طابع إنساني أو بالأحرى هو الإنسان ذاته. فيه سمات الإنسان إذ إنه قلق مثله لا ينتظر.

عالج الشاعر ظاهرة اللون مستغلاً النص القرآني من حيث الأسلوب :

قل هو اللون (ص 52).

قل هو ماءٌ (ص 56).

صيغة الأمر تذكر في قل هو الله ... وحتى اللام تستدعي إلى هذا التشابه غير أن لام الله مفخمة لها أكثر فاعلية في الملتقى من لام اللون، بحيث خفته تؤدي إلى الشك في نوعيته أهو ماءٌ أم طين أم دم ؟ فيربطه الشاعر بصفة إنسانية من حيث الدم.

سورة اللون غناء للحياة وتمجيد لها، فالشاعر يحبها ويراها حتى في اللون. فرؤيته شـــعرية جديدة ورائعة.

لا تعين القصيدتان معنى اللون ولا تحملان دلالته، لأنهما تثبتان الحيـــاة والوجـــود ولـــذلك تسيران مسار الحداثة الشعرية. كان اللون وسيكون مع الحياة. هذا ما حاول أن يبينه ***يــــوسف الخال*** بقوله : « إن الحركة الحديثة في الشعر العربي المعاصر تقوم على موقف شعرائها مـــن الإنسان والوجود »[1] وهكذا يكون توجيه **حجازي** ***" نحو لغة عربية حديثة "***[2] توجيهاً صـــائباً وناجحاً. فالشاعر هنا يثبت دوره الإبداعي المنبثق من قواه الخلاقة. إبداعه مسار للـــربط بـــين الماضي والحاضر والمستقبل.

6- الذاكرة :

ذاكرة ***حجازي*** تعيد الثرات الريفي إرثاً ومحافظةً على اســـتمرارية العلاقـــات الاجتماعيـــة والثقافية المهددة بالتغير وصيانة لاستمرارية الماضي والمســـتقبل مقـــدماً الحاضـــر كـــذاكرة الماضي. الذاكرة المصونة تطمئن الشاعر في هذا العالم المتغير. لا يرى الشاعر إلى الأمـــام، وإنما إلى الوراء، ليخطو خطواته في الإبداع الشعري، إنها تجربة شعرية إيجابية تقـــوم علـــى صيانة الإنسان والوجود. لعل الذاكرة مركز العمل الشعري فـــي مرحلـــة اغتـــراب الشـــاعر الفرنسية.

تتواتر كلمة الذكرى إثنتا عشرة مرة من خلال الديوان، لا يشير إلى أي دلالة. غير أن ***بـــن شيخ*** يستنتج أن المحور الرئيس هو الذكرى المكسرة التي تتحدى مجموعة من العناصر العنيفة المعادية. تتأرجح الدلالات بين ضدين : البناء والهدم، وبين القطيعة والتفكك من معـــالم هـــذه الدلالات المراثي، لا يرثى بها الزمن المندثر وإنما الزمن الذي غيرت ماهيته خلخلةٌ أساسية.

يرى بن شيخ أن الذكرى حاملة شحنة إيجابية ستغير العناصر السالبة : فالذكرى حية، تتمثل في الأشياء، وتعطي للشعر وظيفته الخاصة لتصير القصيدة رسالة إذ يقول :

كل شيء له موضع لا يبارحه [1]

1- يوسف الخال، دفاتر الأيام، ص 53

2- يوسف الخال، دفاتر الأيام، ص 106.

كل شي له معها شهوة وبكـــاء [2]

تلعب الذاكرة في رأيه، دوراً أساسياً في الديوان، بفضلها يقاوم الأنـــا الخـــوف والعناصـــر المعادية له كالموت. هي التي توطد الصلة بالماضي وتقاوم التفكك. إلا أنه ما يمكن الإشارة إليه هو أن لفظة الذاكرة مصحوبة بعناصر سلبية، فالذكرى تضيع [3]، ولا تزهر لي شجيرة الذكرى [4]، تفقدين الذاكرة [5] من رهج الذكريات السحقية [6]، إنه لمعنى قوي يعبِّر عن ياس الشـــاعر وغيضه. ما يوقظ الذكريات ما ذكر إلى الآن، عنصرٌ إيجابي للذاكرة. فكيف يمكن الحكم علـــى أنها مسيرة العناصر في الديوان؟ ليست الضمان كما يقول بن شيخ، وليس لها أي دور لإبقـــاء الشاعر ييحي بحياة ذكراياته ومراثيه حيث يجعل جسراً واصلاً بين الأزمنة.

الذاكرة تضيع وإذا ضاعت نشأ الخوف فارضاً ذاته كعنصر أساسي يحتل المكانـــة الأولـــى ويسلبها من الذاكرة، فالأنا يخاف من الموت ومن العراء ومن العطش ومن الوجه.

كلمة الخوف قد تغيرت، فكان الشعر المعاصر الكلاسيكي يستعمل لفظة " ***ارتياع*** " فعوضها الشعر الحديث بالخوف والرعب [7] والكلمة عادية يستعملها الجميع ويفهمها.

حالة الخوف تبعث الشاعر إلى الربط بين ماضيه وحاضره ولذلك يتذكر وهو ميت :

لعلني أنا الميت الذاكر الآن أوجههم. [8]

لا يريد أن يتذكر وإنما يثبت مكانه في الزمان وأن يعيش موته لأن الموت يظهر لصاً فاتناً، هو الموت ولذلك من الرأي الصائب أن لا أبشركم بالموت[9]. التبشير بالموت فكـــرة إســـلامية محضة إذ يتقرب المؤمن من ربه بتغلبه على الخوف.

الجملة الاسمية تقريرية تثبت وجود الأنا الذي سيتحول إلى إله الجـــنس والخـــوف وآخـــر الذكور. قد وقعت خلخلة في المعنى حيث تغمض الدلالة بقوله : أظنها التقوى. ينداح من معنى الخوف هذا التقاطع بحيث صار يحمل دلالة التقديس : التقوى خوف مـــن الله. تتـــواتر كلمـــة الخوف ثلاث مرات دالة على تحويل وظيفة الخوف. وللخوف حكاية طويلة مع البشـــر تنعـــدم تماماً عند الآلهة. كأن الخالق أنشأ الخوف في قلب المخلوق لئلا يتجاوز حدوده. يجتاز الإنسان ثلاث مراحل : كالخوف العام غير المحدد، ثم الخوف من الله، ثم في آخر المطاف مقاومتـــــه بالذكرى [1]. إذا كانت الذكرى تطهر القلب من الخوف المدنس فكيف يـــتخلص الشـــاعر مـــن الخوف ؟ كيف يقاومه ؟ أهو بالخروج من مخبئه ؟ أهذا الخروج هو الرمز كما يعتقـــده ***ابـــن***

1- كائنات، ص 104. 2- كائنات، ص 105. 3 - كائنات، ص 12 4- كائنات، ص 13. 5- كائنات، ص 23.

6 – كائنات، ص 55 7- كائنات، ص 100

8- *Kheir Beck. Kamel , le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, P 135.*

9 – كائنات، ص 122 كائنات ص 10 و36 و93.

شيخ؟ هل كانت مخيلة الشاعر ترمز إلى المهدي المختفي أو إلى أهل الكهف الذين خرجوا من مخبئهم. يرتبط معنى الخوف بالخروج الذي يعني التحول والتغير، ومن هذا يخاف الشاعر، حيث تتندس صفاته من خلال الديوان كله. فالأنا صورة للخوف مثيرة حقلاً دلالياً واسعاً يشمل الأنا والخوف معاً.

تجوز قراءات عديدة حيث تتوسع الدلالات : فكلمة جنس في المرتبة الأولى تليها الخوف ثم يأتي العبارة : " آخر الذكور " في المرتبة الثالثة. كلمة الخوف تفصل بين العبارة الأولى والثالثة، بحيث ينشأ الخوف من آخر الذكور لا من الجنس. كأن الشاعر يخاف من فقدان الذكر أو ضياعه بكونه الأخير. إذن فإنه خاف من الموت وقتلته البلاد : قتلتني أيتها البلاد [2]. يزداد الخوف شدة حتى يتضح سبب انبعاثه وهو الموت، كأن الزيادة في درجة الخوف تخلق رغبةً في الموت والحياة في آن واحد، وتدفع بالإله إلى الانتحار. يبوح بأنه إله الجنس والخوف. فالمدلول العام للإله أن يحمل دلالة القوة والشجاعة والسلطة السياسية. قد ولد الانزياح الدلالي صورة شعرية أثارت الحيرة عند القارئ. يتساءل ***يوسف الخال*** " ***أترى هذا الذي مات إله*** " [3] بينما يبرز موقف ***حجازي*** الشعري من الموت في مقولته التالية : " ونحن نعلم أن الموت كان أكبر هموم الشعراء العرب الكبار. وأن القصيدة العربية في أروع صورها ليست إلا تمثيلاً للصراع بين الموت والحياة. الوقوف على الأطلال وقوف أمام الموت. والغزل ووصف المرأة والمطر استحضار لرموز الحياة واستغاثة بها في مواجهة الجفاف والانقطاع والوحش المتربص[4] حكم يطبق على القصيدة العربية عامة والقصيدة " الحجازية " خاصة. الموت عبارة عن الغياب، أما مبحث الشاعر فعن الحضور، فتوحد قصيدته بين الله والعالم وبين الأشياء والناس لمقاومة العدم واليأس. تضيء القصيدة العالم بالحضور الذي يعطي الإنسان بعداً اجتماعياً وروحانيًا بفضل الحواس. فحجازي شاعر الحس الذي يضيئ العالم باستنشاقه العطر أي عطر كان : عطرها أو عطرك، أو عطرها الشبقي العليل أو عطرها الحي. [5] من العطر ينبثق الضوء منيراً طريق الإنسان في حياته وحضوره في العالم. إذا كان العطر مبعث الضوء فهذه الفكرة تطابق ما قاله (***هيجو)و(بلزاك).***

يقول (هيجو) :

كل نباتٍ مصباحٌ والعطر نوره [1]

1- يحكم بن شيخ في محاضرته أن الذكرى هو المعنى الأول في الديوان كله، أرى عكس ذلك لأن الخوف جلي في كل الديوان بلا منازع، الخوف هو الأصل.

2- كائنات، ص 14.

3- قصائد مختارة، ص 69.

4- الأهرام، 25 جانفي 1989، ص 6.

5- كائنات، ص 10، ص 14، ص 90،ص 110.

ويقول (بلزاك) :

كل عطر مزيج من الهواء والنور (2)

في المعجم اللغوي للشاعر، تنداح كلمة " العراء " من دلالة حداثيه قد رادها ***يوسف الخـــال*** بقوله :

وظلي يستطيل.
هو ذا الريح تعريني، تعري.
جسدي، تلهب روحي (3)

من الأول الذي ذكر العراء ؟ المسألة لا تهم. إذ يقول ***حجازي:*** هانحن عرايا"(4) يتسلط العراء على جماعة غير معينة بالضمير " نحن "، ولكنها معروفة، إذ العراء تجربتها، تجربـــة جيـــل الستينيات الذي حرك ما لا يحرك وأقام أعراس الإبداع، تجربة جيل كامل فرغ جسد القصـــيدة التقليدية من قدسيتها وضباب الجمود وقشرة الثابت لتتقدح الشعلة ويتجدد الشعر متحـــرراً مـــن القوالب العتيقة. فصار الشعر الإبداع والخلق حقيقة وإثبات الأنا في الوجود. فالعراء ذو معنين : فالأول هو عرض الجسم أمام أعين الآخرين، والثاني معبر عن إرادة التغيير، تغييـــر اللبـــاس والواقع والذات لإرضاء الآخرين أو معاكستهم. فالعراء عند ***حجازي : " جســـمه العـــاري "***(5) يقابله عراء ذو مفهوم. طاقوسي مسيحي، موحيا في بداية الخلق، إذ يقول ***يوسف الخال*** :

... وإنا صرت عريـــــا
فخذ من ورق التين رداء
وهذا الزاحف العاري أو إنسان
أ إنسان على شاكلة الله (6)

من هذه الأبيات تنشأ صورة سيدنا آدم عليه السلام، عند خطيئته،

فهو عارٍ ويمس العراء إنساناً واحداً عند ***يوسف الخال،*** أما عند ***حجـــازي*** فـــيمس الرجـــال جميعهم : ***"الرجال عرايا "***(1). العراء صورة ورمز لطبقة كدحت لطبقة تعمهُ في الحكم وتستبد

1- Hugo. Victor, L'homme qui rit. T. 11. P.44.
2- Le Balzac, Honoré, Louis Lambert. 2° édition, P 296.

3- يوسف الخال، قصائد مختارة، ص 68.
4- كائنات، ص 23.
5- كائنات، ص 30.
6- قصائد مختارة، ص 71 وص 73.

حتى عرت شعباً كاملاً. ولذلك فالعراء يعني الفقر "***في العراء*** "[2] فعراء المرأة وسيلة لاستيقاظ الذاكرة : فعريك [3] يجر الشاعر إلى الوراء إلى الماضي والجذور.

للعراء مدلولات مختلفة تتنوع من شاعر إلى آخر. فانه عند ***يوسف الخال*** فقدان الأصدقاء :

... ومـــــات شهـــر يـــــار

وحيـــــن مـــات أقفـــر الطريق

وهنا أنــــا بــــــــلا رفيـــــق (4)

أما العراء عند ***حجازي*** ففقدان الأصل والذاكرة والماضي الضائع : أنا "***ناقلاً في كل يــوم جذري العريان***"[5]. وهو متمتع بلحظة التماس مع جذور العالم. كأن العراء أمر لابد منه عنــد ***يوسف الخال*** إذ يقول : " يشعر الإنسان أحياناً، بأنه يريد أن يطفش أن يهج، أن يخرج حتى من ثيابه"[6]

لا يتعرى الإنسان عند ***حجازي*** فقط وإنما الطبيعية والأشياء كقوله : " ***والشجرات العرايا***"[7]، " الصيف عريان " [8] "***عريت نافذتي*** "[9]. الشاعر في حاجة إلى العراء باحثـــا، عـــن الطهـــر والحقيقة، عن الانبعاث والتجديد، غير أن الصورة عادية مكرورة. يعني العراء التجـــرد مـــن الثياب أو الحذاء للتطهير وتحدي العالم الجديد ألا وهو عالم المدينة. قضية العراء والكساء تثير عدة مشاكل، إذ الحذاء أو اللباس أو القناع يعني الاختفاء الخالص يخفي اللباس ضعف الإنسان، جماله أو قبحه، الخير والشر إنه حاجز بين الأنا والعالم. يعبر اللباس عن الفرح والحزن، عـــن العادات والرفض، عن الارتقاء أو التلاشي لدى الإنسان والشعوب بأسرها.

يلبس الإنسان "***في كل ليلة قناعاً***" لهذا المدلول مسلكية شعرية جديدة ومســـكنية حضـــارية حديثة.

العراء عند ***أودنيس*** دالٌ على حرية التعبير لتحرير الرؤيا[1]. ومدلول العراء يعاكسه مدلول القناع المشير إلى الثابت والجامد. هو الأمل في التحول للوصول إلى الصفاء والطهر. أما القناع

1- كائنات ، ص 64.
2- كائنات، ص 95.
3- كائنات، ص 114.
4- قصائد مختارة، ص 95.
5- كائنات، ص 65.
6- دفاتر الأيام، ص 171.
7- كائنات، ص 28.
8- كائنات، ص 7.
9- كائنات، ص 27.

فيغطي الأحلام الدفينة ويخفي أحلام التجذر،إنه يحرر الوجه ويثبته في حقيقته ليبدو صريحاً، أما القناع فبتحوله كاذب يوحي صوراً وأقفاشاً.

يغير القناع الوجه الباحث عن ماضيه الذي ضاع منه بدداً ويساعد الشاعر في مجابهة الحاضر، وكلما نجحت العملية حرره الماضي من قيوده.

قد صودفت فكرة القناع قديماً وشغلت فكر بعض الشعراء، من بينهم ***أبو تمام*** الذي يعرض لوناً شعرياً للقناع. بحيث إن الشعر هو القناع ذاته في قوله :

" ***كشفت قناع الشعر عن حر وجهه *** فطيرته عن فكره وهو واقع*** " (2)

لا ينفصل القناع عن الوجه دلالياً غير أنه عند ***أبي تمام*** هو الشعر أما عند ***حجازي*** فهو الأنا الشاعر أو الآخرين. وظيفة القناع أن يحجب الوجه في حقيقته ويغير ملامحه فتقول سلمى الخضراء الجيوشي " ... فإن ما يرد في شعر ***أحمد عبد المعطي حجازي*** من اعتراف يظل غريباً على إيقاع الشعر العربي المعاصر" (3)

لي وجـــه كمـا للقنـــاع
فأيهمـــا هو وجهـــي ؟
وروح كتعـــويذة مغلقـــة ؟

ترى الناقدة أن القناع هو وجه الشاعر عندما تقول : " ... هنا عند ***حجازي*** نلمس روحاً غير مألوفة، قدرة جديدة على مواجهة النفس وعلى كشف أقنعتها:

لن تستطيع استعادة وجه أبيك.
ولن تتعود هذا القناع البديـل" (4)

القناع يغير الوجه المعبر والمتكلم، فيصير جامداً وثابتاً لاختراق الحاضر والتغلب على المستقبل. الوجه عند الكتاب والشعراء قناع، كلما ذكروا وجهاً أو وصفوه ذكروا قناعاً : لي وجه كما للقناع. (5)

يتحرك خيط **مكوكي** بين القطبين المخفي والمعروض. العلاقة بين القناع والوجه غامضة، كلاهما يثبتان الزمان بصفة خاصة والحاضر في ثباته بصفة عامة.

1- مقدمة أودنيس لأوراق في الريح.
2- أبو تمام، الديوان، بيروت، بدون تاريخ، ص 284.
3- سلمى الخضراء الجيوسي، في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 118.
4- حجازي، كائنات مملكة الليل، مرثية لفيكتور هيجو، بيروت 1978 ص 118.
5- كائنات، ص 118.

الوجه فسيفساء، فالشاعر يقدم وجهاً والقارئ يغيره كما أراد، يتغير الوجه كلما تغيرت الصفات أي الأقنعة: الأوجه الأخرى[1]، فتكون الصفات سالبة : الوجه الضائع [2] أو ضيعت وجهي[3]، وجه القتيل [4]، وجهه المستعار[5]، أو تكون صفات موجبة : وجهه البطولي [6]، الوجه الحسن[7]، وجه القمر[8]، ضراعة وجهها المستعطف[9]، الأوجه النائمات[10]. يخصص الضمير المتصل المضاف إليه الوجه ويجعله معيناً : وجوهنا[11]، وجهك[12]، لها وجهها[13]، وجهي[14]، أوجههم[15]، يكون المضاف إليه اسما فالتعيين يكون أكثر وضوحاً: وجه أبيك[16] أو يكون نكرة :

كوجهٍ[17] تشخص البلاد : للبلاد وجه[18] وللزمان وجه [19].

تعطي الصفات والإضافات الوجه رعباً ومأساة وتنداح منها معاني متعددة تتولد منها صور مختلفة، بحيي الوجه بهذه الصفات فلا يبقى جامداً. الوجه الموصوف أي المقنع غير عارٍ إنه يقاوم الموت والسكون باحثاً عن الرغبة في الحياة.

العراء ميزة ذلك الجيل وميزة العربي بصفة عامة الذي سلبت منه كنوزه ومكتسباته فصادر "***عارياً كالعظم، يمشي ويتكلم***" في مجتمع على وشك الموت. العراء هو لحظة الرفض والتطلع. رفض حياة عربية : حياة اختلال وسديمية كابوسية، العراء نقطة انطلاق الغربة والغياب والمنفى والتشرد.

إن المرايا تعكس هذا العراء [20]، وذلك النسيج الذي يمد خيطاً رابطاً بين المبدعين : نسجوا فيك خيطاً [21]، ينسج كخيط الغزل[22].

للماء في الشعر مستقر التطهير إلى حين، لأنه تحول إلى " ***ماء لا تغسل*** "[23]، قد فقد وظيفته التي مازالت راسخة في ماء المطر الذي يغسل[24]. تتواتر في الماء القريب من الطبيعة صفاتٌ موجبة[1] حتى يرغب الشاعر في أن " ***يصير ماء*** "[1]، أي آلة التطهير نفسها. فيثري

1- كائنات، ص 12و ص61 2 – كائنات، ص 25 وص 63. 3- كائنات، ص 91.
4- كائنات، ص 106. 5- كائنات، 37. 6- كائنات، ص 48.
7- كائنات، ص 51 وص 99. 8- كائنات، ص 64. 9- كائنات، ص 109.
10- كائنات، ص 23، ص 61. 11- كائنات، ص 25. 12- كائنات، ص 105.
13- كائنات، ص 115، وص 118. 14- كائنات، ص 115، ص 117، 122. 15- كائنات، ص 119.
16- كائنات، ص 09. 17- كائنات ص 22. 19- كائنات، ص 32.
20- كائنات، ص 11، 105، ص 121. 21- كائنات، ص 23. 22- كائنات، ص 33.
23- كائنات، ص 24. 24- كائنات، ص 59.

التطهير بالماء هواس الشاعر ليشفي " ***الظمأ الوبيل*** " [1] ولكن عطشه لـــيس عطـــش الطينـــة ويختلف عن عطش المرأة التي هي " ***ظمأى إلى النوم*** "

التطهير رازخٌ تحت وطأة العراء والمرايا والماء فهو يطهر الأنا السيـــاسي " ***أنا والثـــورة*** "، " ***أنا الفارس*** " ويستعيض " أنا " الهالك : " أما أنا فأنا هالك. " في معنى تطهيـــر الأنـــا حركـــة عمودية تنتقل من الأعلى إلى الأسفل، من الأنا الفارس القوي إلى الفارس الهرم الضعيف، إلى الأنا الجامد الميت. فيولد أنا جديد : لم أكن أنا ... فيلفظ آهات ويتأفف متأسفاً على ما وقع لأنـــا الاجتماعي والأنا الشعري والأنا العربي. تتكرر الآهات عشر مرات من خلال الديوان تكـــراراً مشيراً إلى رغبة في التغير والتحول.[2]

1- – كائنات ص 28، ص 67 ،ص 83، ص90، ص 105، ص 122، ص 125.

2- كائنات ص 10، 12 ، 43، 45، 48، ص 64، ص 83، ص 91، ص 93، ص 124.

1) البنية الدلالية للعمل الفني : الأنساق.

القصيدة طويلة عدد أبياتها مائة وسبعة وأربعون بيتاً، تاريخها راجع إلى أغسطس 1973، هي الأولى في الديوان، ومرتبتها غير راجعة إلى التسلسل التاريخي. قد أعطى عنوانها اسماً للديوان كله. يعني أن الشاعر أعطاها الأولوية من حيث العنوان، وعدد أبياتها لأنها تبين اكتناه العلاقات التي تتكون بين الحركات المكونة للإبداع الأدبي. يمكن أن يُعْطَى للنص عدد لا نهائي من المراكز، فالظواهر غير معزولة، وإنما تحتوي معنى القصيدة عبر العلاقات الناشئة بين الظواهر.

إن العلامتين : أنا إلــه الجنس / الكائنات تنشئان تفاعل حركتين، فالعلاقة الأولى تشكل لوحدها حركة من حركات القصيدة كلها، وبالتالي تتشكل حزم من العلاقات التي تحدّد بنية القصيدة وعلاقتها بالقصائد الأخرى في الديوان.

إلــه ينتمي إلى التراث الإنساني الديني القديم غير أن الكلمة انحرفت عن معنى القوة والعظمة. إضافة الجنس حددته وأبعدت معنى الإله عن مضمونه التراثي – كإلــه الحب أو إله الحرب – أو غيرهما... فصار إلــه الجنس الذي يكشف عن إرادة أخذ القوة والحكم والرقي إلى مرتبة الإله. نكتته سر المعنى في الرغبة الشديدة في التحول وتغيير العالم، لا تهم الشاعر العلاقات الجنسية بقدر ما يهمه التوليد والتحديد والتطهير.

الكائنات تنتمي إلى المعارف الدقيقة للكون، إنها تشكل الحركة الأساسية التي تتجسد فيها رؤيا الشاعر للموت.

لعلها تعني الموجودات كالأشباح، فتتكون لها علاقة بعالم الخيال الذي أشار إليه " ***الزهاوي*** " في كتاب " ***الكائنات*** "[1].

يفترض أن **حجازي** تأثر بهذا الكتيب ذي النزعة الفلسفية الكونية، وأن منطلق القصيدة هو السؤال الذي ألقاه ***الزهاوي*** في مقدمته : " ***ماذا أكون أنا*** "؟ بعد أن مهد بالبيتين :

وما الأرض بين الكائنات التي ترى — بعينيك إلا ذرة صغرت حجماً
وأنت علــى الأرض الحقيــرة ذرة — تحاول جهلاً أن تحيط بها علماً[2]

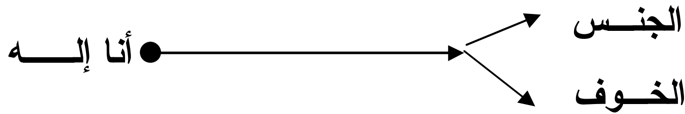
لعل الافتراض صحيح إذ يوجد شبه في ما يقوله ***الزهاوي :*** " و***تنتشر أجزائي التي جمعتها مملكة واحدة وهي جسدي*** "[1]

1- زهاوي زاد جميل صدقي أفندي، كتاب الكائنات، مطبعة المقتطف، مصر 1896.ص.2
2- كتاب الكائنات، ص 3.

وما يقوله ***حجازي*** : "...وأستعرض في المرآة أعضائي " [2].

إن العبارة الأولى : " إله الجنس والخوف " تحدد فضاء التصورات الأساسية حيث تنبثق منها تصورات ثنائية. " إلـــه " رؤيا تقسم الواحد إلى اثنين أي إلى خوف وجنس، تتفرع من شـــبكة الثنائية حركة أفقية وحركة شاقولية.

الحركة الأولى : في المستوى الأفقي يقلب الشاعر نظام الكون التراثي ويعيد تركيب مكوناته في صورة جديدة وضمن شبكة جديدة من العلاقات.



الحركة الثانية : أما في المستوى الشاقولي، فانقسام الواحد إلى اثنين يضع الأنا في مواجهة الآخر.



ظاهرة الجنس والخوف تحدث خلخلة داخلية تمثل الخلخلة الموجودة بين انفصام " أنا والإله".

وقع في الحركة الأولى تناقص وتشابك وتمايز، أما في الحركة الثانية، فـــالميزة تكـــن فـــي الرتابة والترا كمية واللاتمايز. فالحركة الثانية تخرق الحركة الأولى لتزعزعها.

المخطط التشجيري يبرز أنساقا : المضاف إليه - الصفة - العطف - المعطوف.

أنا إلــــه الجنس و الخوف و آخر الذكور

م خ مضاف | مضاف إليه | حرف عطف | معطوف | حرف | مضاف | مضاف إليه

التركيب النحوي يوجد بين الوحدات :

فالالـــه المضاف يوصل بآخر المضاف.

والجنس المضاف إليه بالذكور المضاف إليه.

1- كائنات الكائنات ص 3.

2- كائنات مملكة الليل، ص 5.

فتتكون أنساق دلالية صحيحة تكون كالتالي :

إلـــه ⟵ آخـــر

الجنس ⟵ الذكــور

يستخلص من دراسة البنية الدلالية من خلال الأنساق أن المعاني متواشجة في شبكات لا نهائية، تولد صوراً شعرية متنوعة. من الثنائية الضدية إلـــه / الجنس والخوف تتعدد العلاقـــات بـــين الأنساق وبعامل المستوى الدلالي : فالإله ينفي معنى الجنس والخوف ولكن الجنس يضمن فـــي طياته معنى الخوف لأن الخوف انفعال شعوري، تتعدد أنواعه حسب الظروف والحوادث. إنـــه شعور مرتبط بالغريزة والدفاع عن الحياة. ينشئ الخوف أمام الخطر تقلبات في الجســم الــذي يفقد، في الفترة الأولى، قدراته الدفاعية الطبيعية بردود الفعل، فيواجه الخطر إما بمحاربتـــه أو بالفرار.

2) **البنية اللغوية : الهدف النهائي للدراسة والاكتناه.**

- ***دراسة الثنائية الضدية :*** الأنـــا / الأخـــر.

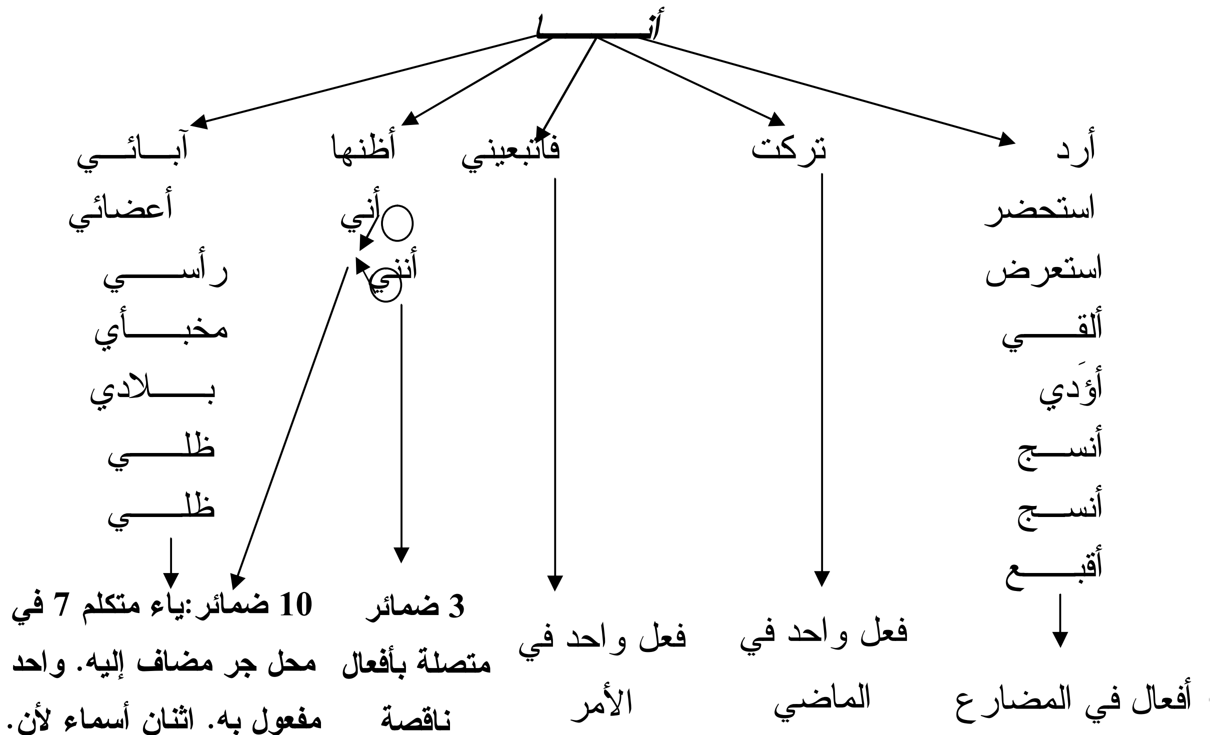
1) **البنية السطحية :**

صرح أثناء القصيدة بلفظ " أنا " أربع مرات تصريحاً يسمح لنا دراسة تفرعاته.

أنا الأول :

إعرابه مبتدأ تتفرع منه شبكة من ضمائر الياء المتكلم منها ما يكون في محـــل رفع فاعل أو اسماً لأفعال ناقصة أو في محل جر مضاف إليه...

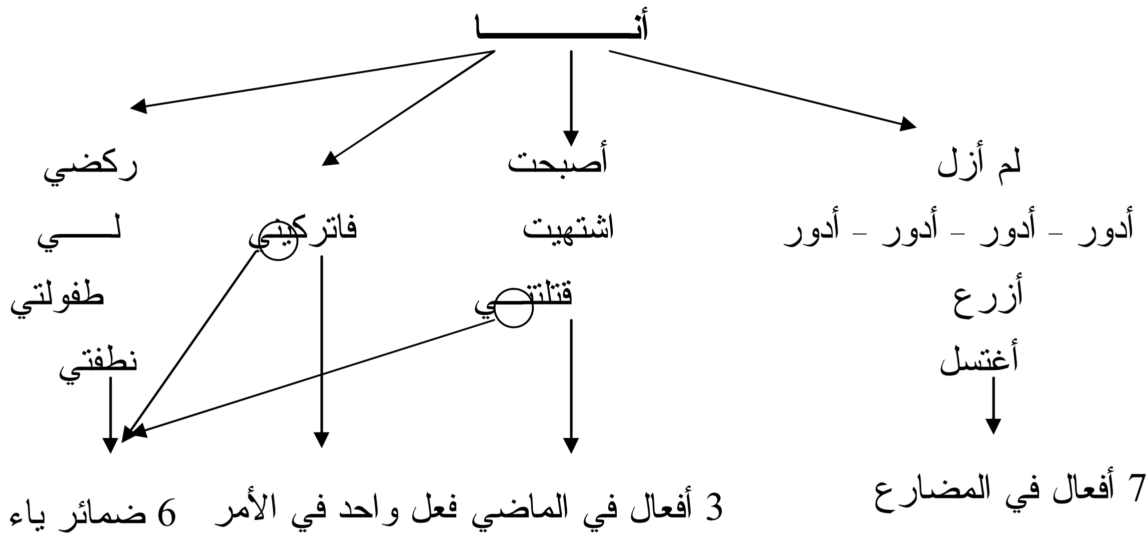
إن المخطط التشجيري يبين جيداً العلاقات وعدد الأفعال والضمائر.



تتفرع إذن، من أنا الأول، تسعة أفعال في صيغة المضارع، فعل واحد في الماضي وفاعله " تُ " ضمير متصل في محل رفع، وفعل واحد في الأمر فاعله مستتر، والياء في محل نصب مفعول به الذي يدخل في مجموعة عشرة ضمائر للياء المتكلم.

يتوقف التفرع عند الجملة : تمسك رجل الملكة : إذ يليها المعنى المشير إلى الضمير نحن ليقع فصل أو انقطاع بين الأنا الأول والأنا الثاني.

ب - **أنا الثاني :** بدأ يفقد من شدته لمكانته التنازلية في الجملة، إذا إنه توكيد لفظي لضمير مستتر، إنه تابع.



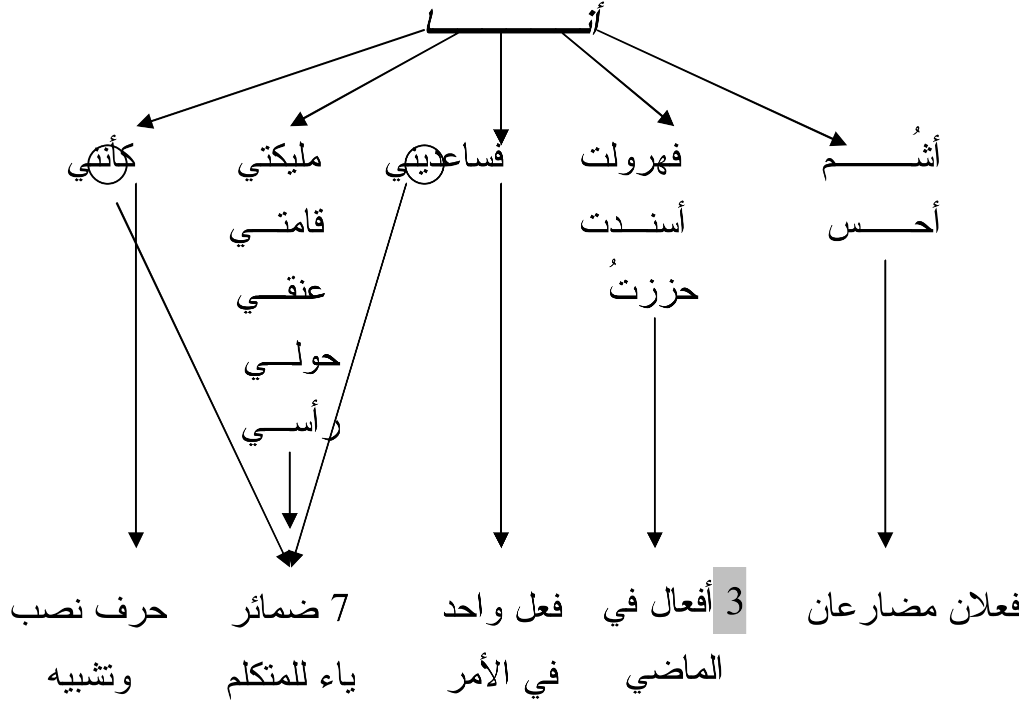
للمتكلم

تتفرع سبعة أفعال في المضارع، ثلاثة أفعال الماضي، فعل واحد في الأمر، وست ضمائر ياء للمتكلم.

يلاحظ بالمقارنة بالشجرة الأولى أن تفرع التوكيد ناقص، وهذا ما يدعم حكم الضعف في الشدة وزيادة على ذلك، فالمقطوعة قصيرة بالنسبة للمقطوعة الأولى بحيث " أنا " غير مذكور لفظاً ولكن صيغ المتكلم الراجعة إليه موجودة. كأن فاعلية : " أنا " أخذت تقل وتنقص.

ج - **ها أنا :**

جاء أنا الثالث بعد ضمير الرفع. هل يمكن التأويل من حيث هذه الصيغة بأن الشاعر استعمل ها أنا ليعوض ها الله للقسم عند حذف حرفه، فيعوضه بأنا المضمر معنى الإله.



يقل عدد الأفعال المضارعة ويصل إلى اثنين دلالتهما الحس، وثلاثة أفعال في الماضي، دلالتها الضياع والتيه فيتوقع من استعمالها وجود الفعل الأمر الواحد، وسبعة ضمائر ياء للمتكلم : خمسة منها مضاف إليه والمضاف دلالته المملكة أي جسد الشاعر [قامة –عنق – رأس].

ضمير واحد مفعول به يحمل شحنة من الفاعلية وواحد اسم كأن الذي يجعل الأنا في صورة الضعف وتبعثر الأعضاء وفقدان وحدة الجسد.

كأن الشاعر يحس بضعفه، يحاول أن يقاومه بإسناد " ها " قبل " أنا " الضعيف. يقوي اسم الإشارة مدلول الأنا الذي انحل بقلة الأفعال وارتفاع عدد الأسماء.

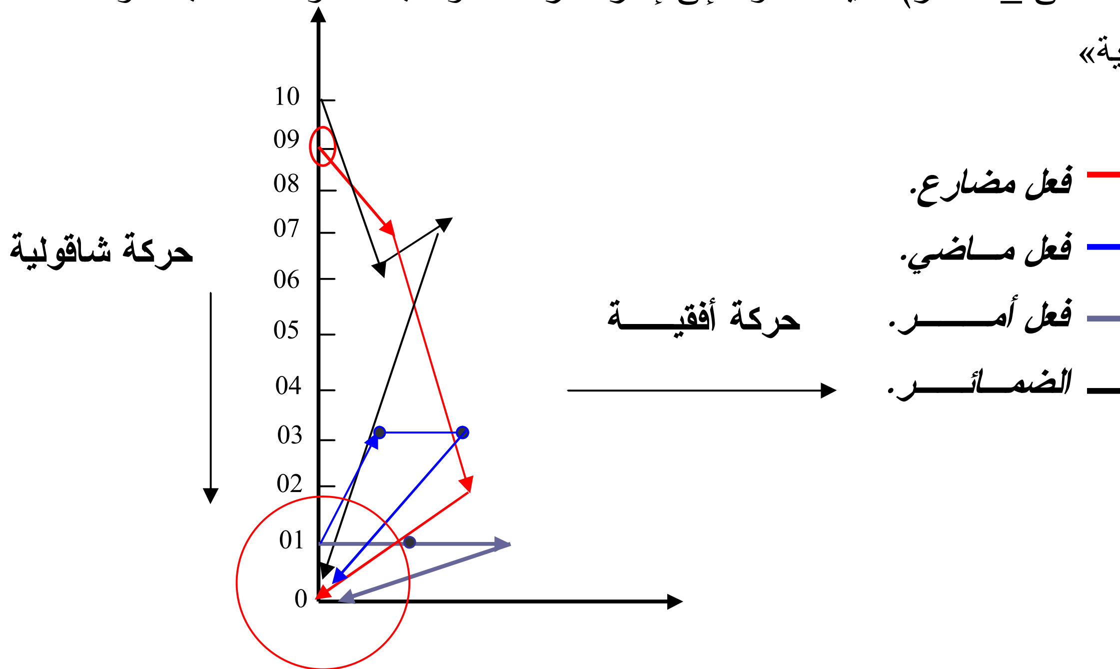
د - <u>أنـــا</u> :

أنا رقم 4 لا يتفرع منه أي فعل أو ضمير. يبدو كأنه محرر من كل قيد. إنه يرجع إلى نقطة انطلاقه وإلى شكله الأصلي أي مبتدأ، يسترجع الأولوية غير أنه متقيد بالفعل : تصايحت. إنه مبتدأ لجملة اسمية في محل جر، مجرور لحرف مضمر للفعل : تصايحت الذي يعني صاحت الصقور بعضها مع بعض. كأن محله في الجملة وربطه بالفعل يمنحان له صفة الصدى للأنا الأول. ومعنى الصدى عدم الوجود أو بالأحرى صوت خيالي أي الظل.

انزياح " أنا " رقم 4 عن أنا رقم 1 الذي كان يعني إلهاً متمكناً من العالم بجنسه وخوفه، فصار يعني أنا الموت والعدم أي لا شيء في مملكة الكائنات.

أنا رقم 4 منزاح دلاليا لأنه صار أجوف المعنى فارغاً لا يعني القوة ولا الشاعرية ولا الكائنات. حركية الأنا تنفي الآخر داخل القصيدة نفياً سلبياً، إنها السياج لمجموعة نحن – هن – هم، " أنا " يحيطها من كل جهة أنا ←—— نحن ←—— هن ←—— هم ←—— أنا، إنه البداية والنهاية. إنه يبدأ القصيدة مفرداً فيجمع بنحن ليبين مكوناته وتمكناته من هن وهم حتى يصل إلى الانتحار إلى النهاية. الخط البياني التالي يبين حركة السقوط وتراوح شدة أنا من 10 إلى صفر، بفقدان الحدة الأولى يبتعد الأنا عن الأثرة ليحترق، وعندئذ تنتهك له الحجب ويسمو بالموت تحول الأنا وصار عندئذ إنساناً حقيقياً لا مجرد ضيفٍ على هذه الأرض مغمور بالظلام.

فعلا تطابق هذه القصيدة حكم ***أسيمة درويش*** القائلة : « من أهم طموحات الشعر الحديث إطلاق الكلمة – الدال – من أسرها، وتحريرها من أصلها الوضعي وثباتها السابق، والوصول بها إلى درجة أللمعنى _ الصفر). حيث تتحول إلى إشارة حرة مشحونة بالمدلولات الغائبة والدلالات اللانهائية»[1]



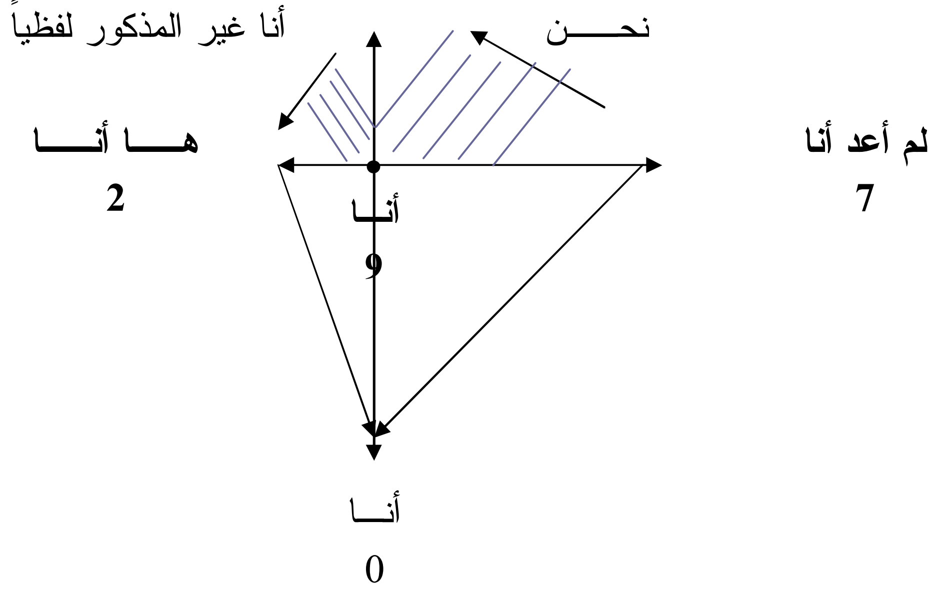
يستنتج من الخط البياني أن الحركات الأفقية والشاقولية أنشأت شبكة من العلاقات تتقاطع كلها عند الرقم واحد أي الفعل الأمر المحوري المسير لعبة العلاقات ومصير الأنا. ما يعلن عنه الخط البياني هو أن حركات الأفعال والضمائر كلها تمر من الحركة الأفقية للفعل الأمر أي الواحد فتجرها معها إلى درجة الصفر. فأنت هو الثابت والمستقر، هو الراحة والاطمئنان في عالم الأنا الثائر الجنسي الخائف المتحول.

---

[1]– أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أودنيس، دار الآداب، ط، أولى 1992. ص 81.

2- البنية العميقة :

أنا رقم 1 هو الأقوى من حيث شدة المعنى، هو المركز إذ تعززه تفرعات الفعل المضارع وتقويه، إنها تدل على الحاضر، أي حاضر أنا الموجود بين كائنات تدور حوله.



أنا ذو الشدة التاسعة يضعف بحرف نفي فتحذف منه شدتان موجودتان في " ها " الهوائي الخفيف، إذا مزجنا العبارتين : لم أعد أنا: ها أنا تكون المقابلة العددية كالتالي :

لم ←—— نفـي [−].

أعد أنا ←—— 07 } لم [7 + 2] = 9

هـا أنا ←—— 02 } − [7 + 2] = −9

فإذا زدنا أنا المركزي الموجب المضاف إلى أنا الناتج عن [لم أعدو]، وها أنا يعطينا صفراً في العملية : [+ 9] + [− 9] = 0 الذي يمثل فعلاً أنا الرقم الأربعة الأخير. إنه النتيجة الأخيرة لكل التفرعات الفعلية. هو الأنا الضعيف المنزاح دلالياً خالق صورة التحرر والانطلاق.

يلاحظ فراغ ما فوق أنا ذي الشدة التاسعة. إنه فضاء حركة عكسية تصاعدية يكونها نحن وأنا غير المذكور لفظياً. أنا الأول كون شبكة من العلاقات في حركة بعثرة الأفعال المضارعة التي تكثر في اللحظة الأولى من الأنا. تتقص في اللحظة الثانية والثالثة حتى تنعدم تماماً، وفي حركة عكسية يقل الفعل الماضي ثم يتزايد قليلاً إلى أن يصل إلى اللحظة الثالثة. حركة

المضارع انحدار إلى درجة الصفر، وحركة الماضي صعود طفيف إلى الثياب. أما العنصر المحوري الثابت القوي فهو الفعل الأمر.

عدد الأفعال في مقطوعة أنا الأول خمسة وعشرون فعلاً [19 مضارعاً و 6 أفعال ماضية] أما عدد الضمائر في هذه المقطوعة ف 28 ضميراً[22 مضاف إليه + 6 ضمائر فاعل]. ينبئ العددان بأن إرادة الكلام أقوى من فعل الكلام. فالضمائر هي الثابت أما الأفعال [مضارع وماضي] هي المتحول في حركتين متعاكستين : انحدارية وصعودية.

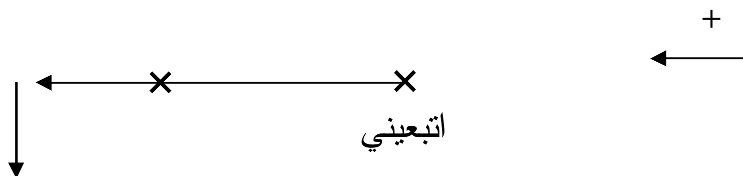
كل الأفعال تكون شبكة العلاقات ذات اللحمة المتكررة حول عنصر ثابت هو الفعل الأمر الذي يتكرر في الأنا الثلاثة، مرة واحدة، لينحدر إلى الصفر في اللحظة الأخيرة. بتواشج العلاقات بين أنا وأنت في صيغة الأمر :

1- فاتبعيني
2- فاتركيني
3- فساعديني
4- 0

العلاقات تنشئ صورة الدوران حول أنتِ المركز فأنا كالصوفي يدور ليجد الحقيقة.

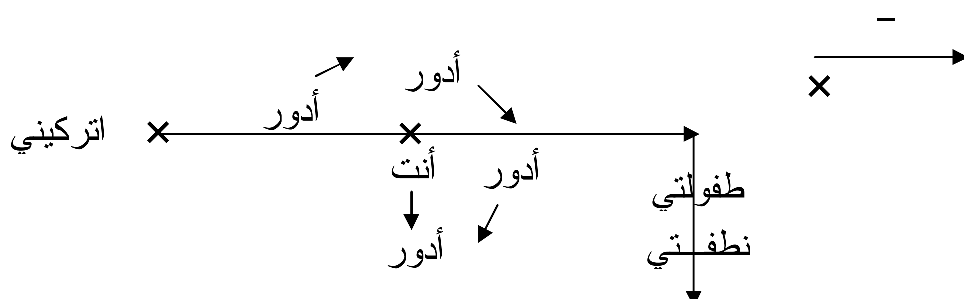
تحليل صيغة الأمر

1) الحركة الإيجابية في الفعل : اتبعيني.



كأن الأفعال التسعة في المضارع تنطلق من الفعل الأمر المحوري الذي يرسم حركة أفقية مستقرة تبعث إلى الاطمئنان وتدل على الحضور وأداء الواجب والنسيج والبقاء. فجواب الأمر يجر أنت في حركة شاقولية لتتصلا معاً إلى ماضيه وأبائه وبلاده ومخبئه أي إلى الجذور المرسومة في أعضائه ورأسه وظله.

2) الحركة السلبية في الفعل : اتركيني



شدة الفعل **اتركيني** سلبية إنها تكون حركة عكسية للأولى، تنفي الاتباع كأنها رجوع عن الطريق نحو الآباء.

ترسم هذه الحركة السلبية صورة شجرة نسب للشاعر لتوصله إلى المرحلة الأولى من تكوينه أي النطفة ولتنشأ صورة الولادة الجديدة. تنطلق حركة الدوران [يكرر أربع مرات أدور في صيغة المضارع] الدالة على الأنا التائه وأنت المنقذة.

إن العلاقات متواشجة بين فعل أزرع نطفتي ثم أغتسل. كأن العلاقة الجنسية انتهت ووقع اللقاح بزرع نطفته في الريح، ولكن العلاقة الجنسية لا تنشئ مولوداً جديداً بل تحدث الموت. فالزراعة صورة عكسية لصورة ***يوسف الخال*** القائل : " ***أريد أن أموت : أزرعني أيها الموت"،***[11] بحيث كان يقصد تبعثر أعضائه ليكون الموت حقيقة. حتى الريح مذكر في عملية التمويت، أما صورة الزراعة عند ***حجازي*** فتخبر عن إرادة الحياة ومواصلة المشوار، كأنه ينكح الريح ليترك نطفته فيها للحياة، انه موقف التفاؤل والأمل.

انزياح الفعلُ اغتسل عن دلالته بالعبارة المجرورة : في الدم الفعل صيغة مطاوعة للفعل، أغسل قامتي وعنقي ورأسي في حمام من الدم. فلا نفهم مقصوده إلا عند ذكر لقب شهرزاد رمز الحب الخائب والعيش في الخوف وإرادة الحياة والتهديد بالموت والدم للتخلص من الخيانة. إن الحركة السلبية للفعل تحدد دلالة أنا إله الجنس والخوف، وتربطه بالملك ***شهريار*** القاتل المتعطش لدماء عذارى، غير أن الفعل اغتسل يزيد من احمرار الصورة البشعة، كأن الأنا يتوق إلى الطهارة.

3) الحركة الثالثة للفعل **فساعديني موجبة**

من الفعل الأمر فساعديني، تتصاعد حركة عمودية موجبة. حروف الفعل [س – ي – ن]، والكسرة كلها دالة على تمكن الأنت من الجذور والآباء والطفولة والنطفة. فهي فعلاً، الملكية التي امتزجت بعناصر الأنا الجذورية فتولد من هذا الامتزاج الرأس والقامة والعنق ومحيط الأنا [حولي]. وقعت الولادة بالحس، إنها صورة أنشأ الانزياح الدلالي : أزرع نطفتي في الريح والرابط هو الشم. وصل الأنا بالشم. إذنْ، ما هو إلا عنصر من عناصر الطبيعة.

4) بعد الحركة المضطربة وتيه الأنا يحدث السكون الناتج عن راحة البال التي تمنحها المعرفة للباحث القلق. إنه متيقن من عدم وجوده إلا إذا أنجته شجرة نسبه من الصفر. تدل هذه الحركات المضادة على إرادة الأنا في أن يحيا، وعناصر الحياة لكل الكائنات متوفرة في

---

[1] – قصائد في الأربعين من ديوان قصائد مختارة، ص 109.

القصيدة من الهواء [الريح] النور، الماء والحرارة. إن القصيدة تنشد الحياة وتكافح الموت. هذه هي النقطة الحساسة التي تتجلى من خلال الأبيات.

2) البنية الصوتية :

دلالـــة الحـــروف :

الشيـــن حرف ينشئ دلالة الحس القريب من الجنس الذي يستعمل الشم كعلاقة جنسية توليدية **[شم – شهوة – يشعل – يشع – شبقه –شقشقة الماء – تشهد – شبكة].** *لقب* **شهرزاد** هـــو أيضاً متعلق بحاسة تقربها من الجنس.

العين حرف يكّون الهامشية بالعراء والاستعراض والعطش الجنسي [***استعراض*** - – ***عاجز – عطش – عطر – عريان – معزل – عش – العناق – العبور – يعبق – عناقيـد – عشـق – عنين – عالق – عشب السرير].***

الميم دلالته **انعكاسية** حيث الجنس والخوف يظهران في كل مـــن [***المـــرآة –والمدينـــة – المجد– المسمات – الماء – الملكية – يملأ – الموت].***

العلاقة دلالية موجودة بين المرآة والماء من حيث الانعكاس. كلاهما يـــردان صـــورة الخـــوف والجنس.

الظاء حرف صوتي، حاد، ناعم، دالٌ على الظلمة والظل. اللام حرف صوتي نـــاعم دال علـــى الزمن [***ليل – لحظة***] يشترك فيه عامل الحس [***يلمسنا – لون ناعم – لوعة***] تتكون الصـــورة النمطية من الظل والليل والنسيج هذا الحرف يحدد زمن القصيدة لأن الكائنات موجودة في الليـــل لا محالة، هو فترة زمانية تمحى فيه الألوان وتستلزم النوم، فتحدث المنافرة في بالعبارات الآتية :

كان الصيف نائمـــاً.	***النـــــوم***
كان الصيف نائماً عريان.	
كان ـــــــرائعاً.	
كان ـــــ بعيداً.	
وعتمة البستان لون نائمٌ	

المنافرة تربط بين الليل والنوم، استعمال الخبر نائماً لا يطابق الواقع. فـــالخبران - رائعـــاً وبعيداً – مقبولان منطقياً غير أنه يستحيل أن يكون الصيف عريان وأن يكون الصيف واللـــون نائمين وقعت معاكسة للقانون الطبيعي، إنه **انزياح** معنوي. قد حدثت المنافرة من أجل عريـــان ومن أجل لون نائم. انزاح نائم عن المعنى بفضل وجود الكلمتين عريان ولون. كأن الليل زمن يفرض النوم على كل الكائنات والمعنويات كالصيف واللون.

أن يكون الموت لصاً في العبارة :

الموت الذي يظهر في رائحة النهار لصاً فاتناً

فيمكن أن يقبل منطقيا لأن القاسم المشترك بين الموت واللص هو الخطف، ولكن المنـــافرة تحدث مع " فاتناً "، وهي صفة غير مقبولة. تلتصق بالخطف ميزة سلبية هي النفور وكأن " فاتن " ينفي هذا النفور والكراهية. فعوضاً من أن يكون في الواقع نفوراً فهو جذب بالفتنة مما جعــل فاتن يخرج عن معناه الحقيقي بالمنافرة.

أن يقول الشاعر :

أشم عطرها كأنـــــه مـــــواء قطـــــة.

ففي العبارة أشم عطرها كلام جد طبيعي، ولكن التشبيه منافرة لأنه وقع انزلاق من حاسة الشــم إلى حاسة السمع، فمستحيل أن يكون العطر صوتاً فهذه منافرة حسية. كون الانزياح الدلالي ربطاً ضمنياً بين العطر والمواء بحيث الجنسية والرغبة الجنسية.

ويقول :

الريح العقـــــــرر

أحسهـــا تقوم ســـداً

إنـهـــا الـــســـم.

وظيفة الريح الطبيعية التلقيح، انحرفت عن دورها بالصفة – العقور – التي تقربها من الوحش المفترس، وهذا إحساس القائل الخاطئ. إنها منافرة حسية تحول الريح إلى سم وسد، ممـــا يقـــوي عملها السلبي في عدم تلاقي الجنسين، إنها عدوة لهما بإحساس الشعر فقط.

المنافرة الحسية تطعن على هذه القصيدة، يستخلص الحكم بأن القصيدة كلها مخصصـــة بحاســـة الشم كالروائح والعطر وما يؤكد هذا الحكم هو عبارة اللون النائم الذي يعني عدم الوجـــود القريـــب من الموت ومن درجة الصفر.

المنافرة في النعت إحصاء النعوت دالة على حركية. القصيدة وحالتها الثابتة : ***الأرملة الشابة.***

1- الأرملة الشابة.
2- الأرملة التي هي شابة.
3- الأرملة ليست شابة.

فالنفي يطابق الواقع. غالباً ما تكون الأرامل تتجاوز فترة الإنجاب لغياب الذكر. وذكر هنا النعت مقصود لأن الشابة ما زالت في حاجة إلى ذكر وفي حاجة إلى زوار.

تطبيق مبدأ : ***STRAWSON***

أ – هذه مدينة عطشى إلى الحب

التطبيق الأول :

1- هذه مدينة عطشى إلى الحب (يعني اليوم).

2- كانت هذه مدينة عطشى إلى الحب.

3- ليست هذه مدينة عطشى إلى الحب.

فالنفسي يجعل 1 خطأ و 2 مطابقاً لِـ أ

فالتناقض لفظي : المدينة عطشى / المدينة مروية.

تناقض نحـوي : ليست هذه المدينة عطشى إلى الحب : جملة صحيحة حرفياً. فالنفي لا يربط عطشى بالمدينة ولكن بإسنان أي بكائن حي.

يستنتج من نفي جملة منحرفة أن الجملة الأولى المنفية منحرفة هي أيضاً.

التطبيق الثاني :

أنا

1- إله الجنس والخوف

وآخر الذكور.

2- كنت إله الجنس والخوف.

وآخر الذكور

إذا نفينا الجملة الثانية وقلنا لم أكن إله الجنس، فهذا نفي يمسّ الجملة الأولى دون الثانية.

إذا لم أكن إله الجنس فمن الغلط أن أكون إله الجنس ولكن يبقى صحيحاً أنه كنت إلـه الجـنس. فيربط المعنى بالملك ***شهريار*** الذي يوحيه لقب ***شـهرزاد.*** فكان شهريار إله الجنس حقاً وآخر الذكور حقاً بما انه خلص جنس الذكور من خيانة الأنثى على مدى الوجود.

الصيغة الاستفهامية الانكارية :

لماذا لم نعد نشهد في حديقة .

الأرملة الشابة.

زواراً ؟

لماذا لم تعد تهب في أجسادنا رائحة الفل.

ويمشي عطرها الفاتر في مسامتنا ؟

الاستفهام هي الصيغة الوحيدة في القصيدة كلها، إنها صيغة التباسية تؤكد هامشية الجنس الذي زالت فاعليته بتخلي الزوار عنها وفقدان رائحة الفل. والاستفهام رسم صورة شعرية حيث كل شيء فيها قد ضاع وتماهى وصار بلا رائحة.

الخلاصة من التحليل البنيوي هو إبراز الجنس كتجربة هامشية، ملتبسة، عرضية، زائلة. إنها لعلاقة بنيوية عميقة بين إله الجنس والخوف والكائنات. كلما برز إله برز نقيضه : الكائنات هي الكون/النقيض وهي البديل. إن الإله في القصيدة هو القوة في الطبيعة : " لو لا القوة لما أشرقت شمس ولا أضاء نجم ولا هبت ريح ولا تنفس إنسان بل لولاها لعم الموت كل الكون وفقدت هذه العوالم حياتها".[1] دور القصيدة دفاعي إنها ستعرف كل القوى – النور – الريح – الحرارة – الماء – لمجابهة الموت، بفضلها تكون الاستمرارية في الحياة هذا هو كنه القصيدة وفحواها.

<u>التقديم والتأخير</u>

1- في الليل كان الصيف نائماً.
2- في الليل، كان الصيف، في حديقة ما، نائماً عريان.
3- آه ! كان الصيف يملأ الشهور.

ثلاث جمل متشابهة من حيث تكرار الصيغة – كان الصيف – وهو تكرار محوري يدور حول حذف بعض العناصر أو إضافة البعض الأخرى. إنها جمل تفصل بين مجموعة من الأبيات عن الأخرى : فالجملة الأولى، بتقديم شبه الجملة تحدد فضاء القصيدة من ظلمة ومخبأ وظل وبلاد وحفرة وشبكة وبؤرة. أما الجملة الثانية فتحدد زمن القصيدة بشبه الجملة : في الليل.

التركيب العادي أن يقال كان الصيف نائماً في الليل، ولكنه تركيب لا يخترع صورة في ذهن المتلقي. أما التقديم فيتركه حيران، خصوصاً وانه ذكر مرتين في الجملة الأولى والثانية. في الجملة الثالثة عوض شبه الجملة بعبارة التوجع آه ! التي كررت 6 مرات إنها تشرح هذا التقديم غير الجائز نحوياً. أي الليل زمن الألم والتوجع والحسرة. مدعم معنى التقديم هو الانزياح الدلالي للخبر " نائماً ". فالنوم صفة بشرية دون المواسم السنوية. يستغرب القارئ من نوم الصيف. ترتبط صفة النوم دلالياً بالليل لا بالصيف. الليل يدعو إلى النوم، ولكن النائم في القصيدة ليس إنساناً وإنما الصيف. تثبت الجملة الثانية هذا الانزياح بإضافة صفة أخرى هي "***عريان*** " الذي يتعلق هو أيضاً بالإنسان. ما أحدث البعد الثاني هو الجملة الاعتراضية – في حديقة ما – لو قال الشاعر في حديقة الأرملة الشابة ما استطاع أن يقول الصيف عريان

1- الزهاوي، الكائنات، ص 117.

لوجودها في الصورة. الجملة الاعتراضية تنفي وجود جنس أنثوي، فيسمح إذن للصيف أن يكون عريان. صفتا النوم والعراء مرتبطتان بالصيف وتكتسيان بمعنى الجنس في الجملة الثالثة بحركة الفعل – يملأ – وتأثيره في زمن الحاضر.

حتى الصيف ينزاح عن معناه الأصلي، ليدل على الحياة الجنسية للذكر : نـائم – عريـان – يملأ. كأن الحركة الجنسية لهذا الإله فاترة مما يدعم هذا الافتراض الحشو في السؤال :

لماذا لم نعد نشهد في حديقة الأرملة الشابة زواراً ؟

الشابة **حشو** الهدف منه أن يصبغ المعنى بلون جنسي في حركة انحدارية. كان يكفي القول بأنها أرملة يعني فقدت زوجها وانتهت حياتها الجنسية، فتدخل في موسم الحداد المحتوم عليها والذي لا يخرجها منه شبابها ولا يأتيها زوارٌ. يحمل الحشو هنا معنيين إيجابيا وسلبيا. إيجابي لأنها شابة. ومازالت تجذب الذكور، وسلبي لأن الزوار لم يأتوها على الرغم من شبابها. حَشْوٌ يُنْشِئُ حركتين مضادتين في صورة الحزن. فالكلمة شابة زائدة وينجر عنها انزياح دلالي يثري الصورة بألوان من المعاني.

التكرار بإحصاء الكلمات المكررة في القصيدة كلها وصلنا إلى نتيجة ذات أهمية كبرى في إلقاء ضوء على معاني القصيدة. ورد تسع تكرارات لكلمة الظل مرة واحدة، و 6 تكرارات لحرف التوجع آه مرة واحدة أيضاً. ثم ورد الرقم 7 تكرارت لكلمتي الخوف والليل – ثم ورد الرقم 4 تكرارات للكلمات : ***أنا الذكرى – الضوء – ألقي – نظرة – أنسج*** ست مرات أما ثلاث تكرارات للكلمات – ***جنس – ركضت – الصيف – عطش – عطر – الفل – مدينة – مليكة – الماء*** ، فتسع مرات.

كأن الأرقام تشبك العلاقات بين الظل و الآه. غير أن الظل هو منطلق التوجع بفضل شدته (9).

أما الرقم 7 فيجمع بين الليل والخوف في حركتين متكاملتين من الليل ينبثق الخوف الذي هو نتيجة الجهل والظلامية، فيليه منطقياً الرقم 6 أما الرقم أربع مرات الدالة على التوجع والحسرة.

[***أنا – الذكرى – الضوء – ألقي – نظر ة – أنسج***] فيمد شبكة من العلاقات الداخلية بين هذه الكلمات فترسم صورة مركزها الأنا الذي يتركز وينظر وينسج. كأن الأنا تمكن من الماضي فينسج الحاضر والمستقبل للأنا أثرٌ على الزمان.

الرقم 9 مرات لتكرار الكلمات ثلاث تكرارت ***[جنس – ركضت – الصيف – عطش – عطر – الفل – مدينة – مليكة –الماء]*** يربط الآخر بالأنا – فرقما 6 و 9 يكونان ثنائية الأنا / الآخر =9/6

والصلة بينهما الخوف وهو شعور سلبي في فضاء الليل والظل. إن العلاقــات لانهائيــة بــين الحركات الداخلية السائرة في لحمة الأرقام.

تتكون ثنائية الداخل / الخارج : الداخل = أنا المتذكر الناسج الناظر فــي الضــوء والخــارج : ***الصيف – العطر – الفل – المدينة – المليكة – الماء.*** هذه الثنائيات كلها خلقت عالماً مغلقاً تسوده الظلمة وتسير فيه الظل.

إن الرؤيا الأساسية للقصيدة رؤيا حنينية للرجوع إلى الثابت ***[الجذور الصبار – الصبا...]*** والتخلي عن المتحول المخيف في عالم يتحرك في بوتقة حسية جديدة تخيف الأنا وتجعله يشتاق إلى الماضي إلى ما هو أحلى من الحاضر. فالأنا يتوق إلى ذات نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة لاتُطهَّر بالموت والانتحار وإنما بالنسيج الماهر للزمن والجذور والماضي النظيف الطاهر.

يكرر حرفا السِّين والصاد في الفقرة [كأني صرت عنيناً إلى والخوف صار حاميــه عــدة مرات.

يدل هذا التكرار على مدى تأثير الفضاء والزمن على الشاعر الذي دخل في فترة التحول من أجل وجود الفعل الناقص : صرت الذي ذكر ثماني مرات في مجموعة الأبيات التي تتراوح من كأني صرت إلى الخوف صار وطناً. انطلقت حركة التحول ريثما يزيد من فاعليتهــا تكــرار الحرفيــن [السين والصاد] والفعل صار لترتسم سلبية الصورة فالشاعر كأنه عاجز جنسياً من أجل الريح العقور التي تعلن عن كل المخاطر والسموم. كأنها تحز حياته الحسية بالســم الــذي يسقط، بالسيف، أنسج – النفوس – اتصال الأمهات ، صار... ينجر عن شكه في قدرته الجنسية تحولٌ سلبي وانزياح دلالي : كان إلهاً فصار طيراً يبيض، مدناً معادية(ص11)، دال الأوجــه الأخرى... كلها عبارات تدل على الصيرورة والتحول الذي لا يمسه هو فحسب وإنما يغير حتى معنى الخوف تغيراً شديداً يدعمه تكرار الحرف الصاد.

لو قال : الخوف صار وطناً، عملة، لغة قومية، نشيداً وهويةً ومجلساً منتخباً لانفكت الأنساق وانعدمت الصور الشعرية غير أن التكرار وفر عدة صور بألوان مختلفة. فالخوف كلمة مجردة صارت تلتصق بمعنويات كالوطن والعملة.

" ***الخوف صار حامية*** " جملة أخيرة تخفف من شدة الألم ووجع التحول الذي أحدثه تكــرار صار وحرفي السين والصاد.

لم يجعل الشاعر علامة الوقف إلا بعد لغة قومية، وهذا يبدو غير كــاف وكأنــه غلطــة أو إهمال. إذا أضفنا علامات الوقف لانحرفت الأخبار عن معناها الحقيقي. فتكرار الفعل النــاقص يقوم بدور علامة الوقف.

مما يخفف من الألم ويرد النفس هو توسط تكرار ظرف المكان "***بين*** " فيلين الجو ويلطفه ويقلل من حدته.

تكرار الظرف "***بين*** " ست مرات يولد وعياً إشكالياً تظهر ميزته في الكيفية التي يغير بها اللحظة التاريخية التي عاينها إلى " ***رؤيا العالم*** ".

يولّد الظرف تقاطعاً زمنياً بين أشرعة عصور خلت وأشرعة من عصور تأتي، " في هذه اللحظة المدمرة، ترسم مفرقاً وتواصل الرحيل، لتعود فترسم مفرقا آخر وتكرر الرحيل، فيحاربين الوعي وبين المفارق، بقدر ما يتمزق بينها.

يولّد تكرار الظرف توجيه التحولات أفقياً وعمودياً. إنه جسر أفقي :

1- بين الذكر والأنثى ←

2- بين الشعر والسيف ←

3- بين شهوة الموت وشهوة الحضور ←

فالتوجيه واحد والجسر أفقي عادي، إنه عبارة عن إرادة الحياة ومواصلتها بالعلاقة الموجودة بين الذكر والحضور. إنه عبارة عن تحول جد عادي بعيد كل البعد عن أثر الفعل يسقط ذي النفوذ التام على الجسر العمودي :

1- بين الأرض والغيمة ↑

2- بين الدم والوردة ↓

3-بين الله والأمة ↓

إنه جسر عمودي في ① شاقولي في ② و③. إنه مقوى العناصر بفضل تكرار بين التاء المربوطة [***الغيمة – الوردة – الأمة***]. فالتوجيه **الشاقولي** يتبع حركة الفعل، يسقط من الأعلى إلى الأسفل.أما التوجيه الأول فمنحاز، كأن السقوط غير عادي، يستحيل السقوط من الأسفل إلى الأعلى. فالصورة الماهرة الحقيقية تكمن في هذا الانزياح الناشئ من توجيه غير ممكن.

تكرار حرف النفي : " لا " ثلاث مرات نتيجة النفي الأول في المجموعة البيتية : لم أعد أنا الفارس. هذا التكرار خلق صورة انزياحية ناتجة عن نفي يطابق الواقع لأن عكسه يكون انزياحاً دلالياً. تواتر صيغ النفي : لم يعد / لم يبق / لم نعد نشهد/ لم تعد / عبارة عن تواتر حالة البلاد والدولة، يوصل إلى استنتاج سلبي.

إن العلاقات بين الثنائيات الضدية كثنائية. مذكر / مؤنث تثبت علاقة عنف وتفضيل الذكر، ترتبط القصيدة بالثقافة العربية الذكورية الموجودة في عبارة "***وآخر الذكور***". ليست المرأة جنساً وإنما هي الرمز هي المعنى :

وأنت لست غير رمز فاتبعيني.

اكتناه المعنى لثنائية أنت / رمز يجعل القارئ يفكر في ***شهرزاد*** ذلك الشخص الأسطوري الرمزي المعروف في المجتمعات العربية قديماً وحديثاً، فانتقل إلى الحضارة الغربية ليصير لقباً عالمياً. وتجدر الإشارة بأن الإسم يقترن دائماً بفعل القول : تقول ***شهرزاد،*** وظيفتها الأساسية الكلام الذي نجاها من القتل كل ليلة، حياتها[1] متعلقة بالجنس. إنها ستعاقب لأنها امرأة تمثل تلك الجريمة التي ارتكبتها زوجة الملك. وجودها جنسي يستدعي إلى الموضوعات الجنسية. كلما اشتهيت طفلة. لا جديد في الشخص وإنما الجديد يكمن في أن ***شهرزاد*** صار امرأة عادية. مرجعية السمة زالت لأن إله الجنس والخوف انحرف عن مصيره المألوف. لا يقتل النساء وإنما بالانتحار (***حززت عنقي بمدية***) إن ***شهرزاد*** رمز وصورتها مرجع مفعم بقوة رمزية جديدة. لأن دورها تحول إلى صلة رابطة بين الإله والشاعر. لا فرق بينهما اشتهيت : يعني الضمير الفاعل أنا الشاعر وأنا الإله معاً.

فيكون الجواب لهذه الشهوة جواباً أنثوياً يمثل الخضوع : مولاي. كأن إله الجنس دخيل فهو المجهول بالنسبة إلى شهرزاد.

يشَّخص الظلُّ ويقف موقفَ الإنسان ذاتهِ، له إحساس وشعور : " الظل الغرير يعشق المرآة ذاته ". تتغير صفات الظلّ حسب مدى تأثيره وفاعليته، فتارة يكون ذا قدرة سلبية مخيفة [الطويل – حفرة – شبكة] ويحمل تارة أخرى حافز الأمل والحياة [برعماً – يلعق من الماء القرير].

تكرار الفعل المضارع – أنسج – يقوي صورة الظلّ الشعرية يربط الفعل الكائنات بزمن الليل المتغير من حيث الطول والصفات. فيكون إما هادئا صيفياً، مثقلاً، نائما، حريان، يكاد أن ينتهي، وإمَّا أنثوياً، منتهياً، عنكبوتيا..

في بنية المضمون الشعري تتفاعل الحركات على مستوايات متعددة من بينها توليدية، فالمرآة والجسد والأنا ولد حركة المرآة والجسد والأنا الناشئة عن البعد الجنسي [العراء – الأعضاء] وعن البعد الجماعي المولد للثرات الريفي [الصبار – الصبا].

الصيف رمز الماضي البعيد الذي يرتبط بالصبا، فهو زمن انقض بالتحول المتمثل في الشاب الجميل. جمال الشاب مدني وليس ريفيًا، والإشارة إلى المدينة موجودة في العبارة " إنه يعبر

1- الكائنات ص 13.

الآن بنا ولا يرانا " صلقت المدينة الصبي وأخرجته من ماضيه وحولته إلى شاب جميل يجهل الآخرين. وقع تحولٌ ونسيان. وما بقيت إلا معالم كالصيف والصبا والصبار.

لحظة الخلق عند تفجير الرموز المتفرعة من الصيف : للصورة مستويان نفسي – الحنين إلى الماضي – ودلالي : نقطة الشبه بين الصبا والصبار والبرعم تمثل الدلالة، للصيف مستوى جمالي ونفسي يرجع إلى هواس الشاعر الذي يتجلى في هذا البيت : " المغطي بهياكل السلالة التي انحدرت منها ".

يستنتج من الدراسة الدلالية والصوتية لهذه القصيدة أنها الأمّ. هي منار الديوان كله تمد علاقاتها على القصائد الأخرى من الديوان وتربطها بنفس الصور ونفس الهواسات والميول الجمالية. يبرز الحبل الرابط بين القصائد كلها باعتبار هذه القصيدة هي النظرية وهي المنطلق والمصدر والمرجع لكل القصائد من حيث معالجة الزمن، الشباب، الفضاء الشعري من صيف وريف ومدينة... تقول عنها هايدي تولي " " نَعْتَبِرُها أفضل قصائده "[1]

تنشئ ثنائية الليل / أنثى، علاقة مضادة عنيفة حيث يشخص الليل، وبهذا التشخيص يكتسي قوة جنسية أنثوية مضادة للذكور لا يخشى لظلمته، وإنما لتشبيهه بالأنثى، فمدلول الكلمة يشير إلى الجنس، وهذا ما تعنيه ثنائية الصيف / الحديقة في البيت :

الصيف [ينام] في حديقة

علاقة الصيف بالحديقة مألوفة وطبيعية كسر الفعل المضارع " ينام " هذه العلاقة ليكسيها معنى جنسياً. كأن الحديقة شحنت بقدرة جديدة، فهي أنثى تمهد فراشاً للصيف، إنه لقاء منسجم بين الصيف والحديقة ومستحيل بين الليل والأنثى.

تكون ثنائية الواحد والمتعدد علاقة النقيض والقوة. فالمفرد هو الأقوى في هذه القصيدة [إحصاء 172 كلمة في صيغة المفرد، و 50 كلمة في صيغة الجمع]– وجود الواحد أي الأنا أي الإله هو الأقوى ومسير التحول الطارئ عبر القصيدة.

ثنائية الظل / الأنا متكاملة ومساعدة. فصورة نسج الظل شبكة هي فخ لتسقط الملكة. أنشأت هذه الاستعارة صورة شعرية معبرة عن مكنون الشاعر الذي يجتاز مسافة بين الظلمة والضوء ليصير ظلاً، وتلتصق صورة الظل بالأنا في قوله :

رجل الشرطة ←——— ظله طويل تارة.
وظله قصير.

---

[1]– " المحارب ضد الحكيم، العالم الدلالي الفردي... " هايدي تولي ، ص 289، انظر : [النص المنقول إلى العربية].

أنسج ظلي حفرة.
أنسج ظلي شبكة.
أنسج ظلي برعماً.
خيوط الشبكة تمسك رجل الملكة ...
الظل الذي يلعق من الماء تجاويف الصخور.

إنها حركة تصاعدية تشبه غرس شجرة، ولكن المقصود هنا هو غرس بذور الشعر الحديث التي تلقى في الحضرة ثم تكون شبكة من الدلالة الحديثة حتى تصير برعماً، ينشأ فينشأ ليتمكن من" رَجل الملكة" أي ملكة الشعر، فيصير الشعر مطواعًا لها متمكنا منها – هذا هو غرض الشاعر وهاجسه. والإتجاه عنده ثابتٌ من الأسفل إلى الأعلى من الأرض إلى السماء.

قصيدة سفر

السفر طابع القرن العشرين إذ يسافر الناس كثيراً لتوفر وسائل النقل البري والبحري والجــوي. إنه لسلوك معتادٌ وبسيط لا يؤلم المسافر، غير أن الشاعر الحديث يواجه ســفراً خاصــاً يســتلزمه الرحيل وقلع الجذور.

نظم **حجازي** قصيدة "***سفر***" في 29 ماي 1977، وهي الخامسة عشرة من الديوان المطبــوع. جلبت القصيدة اهتمام الباحثين من بينهم (***أندري ميكال***)، الذي ألقى محاضــرة ب (***كــوليج دي فرانس***) أمام جمهور كان الشاعر من بين الحاضرين. تركزت دراسته التحليلية علــى الوحــدات اللفظية والغرضية.

لو توغلنا في دلالة بعض الكلمات ودورها في مسيرة القصيدة لوجدنا أن ظــرف المكــان "***بيننا***" يحتل المرتبة الأولى في القصيدة وتتبعه فاصلة ذات وظيفة دلالية معينة تحجز الحزمة الدلالية المشحونة في الظرف "***بيننا***" وتنداح منه شبكة متكونة من عناصر السفر التي تحــرر الشاعر والقصيدة معاً.

ورد ظرف المكان "**بين**" سبع مرات في القصيدة ليعبر عن ماهية الجماعة وكنهها. الظــرف مركز المسافر ومكانه، فهو يقيم بين البلد الذي غادره والبلد الذي يستقبله، إنه لحركة أفقية ناقلة من مكان معروف قد يطابق واقع الشاعر المألوف إلى مكان الوصول المجهول، تتراوح حركة العبور من الضفة السلبية إلى الضفة الإيجابية. الظرف حبلٌ رابط بينهما يتوقع منه صورة تشاؤمية تعنــي القطيعة. أهذا حقاً ما ترسمه القصيدة ؟.

بتوزيع "**بينْ** " في القصيدة يظهر أن الظرف المضاف إلى ضمير المتكلمين "**بيننا** " يحل بداية القصيدة ونهايتها، بسياج واق للدفاع عن مكتسبات الأنا والأنتم. نحن نتقاسم ماضياً واحداً في القرى المشيرة إلى الأصل والجذور عند **حجازي**.

ليس مكان الظرف اعتباطياً وإنما أخذ الأولوية لمقاومة العنوان "**سفر** "، فالنكرة تمنح كلمة "**سفر**" قوة وشدة، لا يعني نفس المعنى بالتعريف الذي يعين نوع السفر وغايته المضبوطة. من النكرة تتداح معاني سلبية كالفراق وقلع الجذور والذهاب بدون رجعة والفراغ الذي يكون سفراً أخيراً أي الموت.

هذا الظرف يقاوم العنوان ليليِّن من حدته وقساوته، فهو جسر يستهل عملية العبور، مدلوله واضحٌ أي إذا وقع سفر فالحبل بيننا غير مقطوع كأنه قال : يجمع بيننا ....

حجازي جاهلي في حداثته، من المعتاد في الشعر الجاهلي أن يسافر الأحباب ويبقى الشاعر وحده، فالحركة هنا معاكسة. فالشاعر هو الذي يرحل ويترك العمر الجميل في الريف الجميل.
لوعة الفراق متشابهة في كلتا الحالتانِ، يحاول **حجازي** شفاء حرقته بالذكرى. الرماد رمز الفراق والسفر عند **حجازي** : هو رماد القرى والبيوت والمقابر المجسدة والضوء والاخضرار غير المجسدين.

وظيفة "**بيننا** " النجاة والدفاع عن القاسم المشترك بين الشاعر وأهل قريته، بين الشاعر وجيل بأكمله انحدار من الريف، فانتقل إلى المدينة الهامشية. تحمل الصفة مدلول المركز الراجع إلى القرية بينما تبقى المدينة جنباً لا تلعب دوراً في انتقال الشاعر. يتحصن الشاعر بذاكرته ضد الفراغ الناشئ بعد السفر، انتقاله من الريف صورة العبور التي تحمل في طياتها معاني نفسانية وإجتماعية وحضارية : نفسانية لأن الشاعر اضطر على التغيير الجدري في نمطه المعاشي، واجتماعية لأنه انتقل من نمط ريفي إلى مدني استلزم عليه تغيير عاداته ونظرته للحياة، وحضارية لأن العالم العربي عاش فترة انقلاب حضاري تحول من مجتمع بدوي إلى مدني، وقعت صدمة الفراغ الداخلي والخارجي، يعيشه الشاعر الحديث إلا **حجازي** الذي ملأ ما لم يستطع أن يملأه الآخرون بالذكرى البيضاء المخضرة. فالذكرى حافز ومشجع للقدوم إلى الأمام، لا يكون السفر بسبب انقطاع أمل الشاعر بما أنه محصّن بالذاكرة، وإنما هو مؤشر إيجابي لتوطيد الأمل. شعر **حجازي** تفاؤلي، لأنه مسلحٌ بمعطيات الماضي، يقوى به عند السفر.

"**بيننا** " هو مبعث أفعال المضارع المشيرة إلى التحول : **بيننا** =

يتغير لون الشجر.



يتوغل   طير المسافات.

يتصل   البحر بالليل.

ينقص   وجه القمر.

يمس التحول الطبيعة وكائناتها فلا يطرأ للإنسان أو الشاعر وهو تحول تنازلي في حركته.

الصورة الرمز هي القرية، عناصرها المتفرعة منها هي بالتالي رموز كالدرب والبيوت والمقابر والنافورة، واللون كالبياض والخضرة، والمطر والزاد والنهر والمياه، كالليل والنهار، والسهل والشجر، والرياح والعشب والقمر والطير والضوء والصبا والصدى والحجر. كلها رموز تتحدى السفر الآتي. إنها رموز ثابتة تمثل الأرض والهواء والماء والضوء.

ومن القرية ينبثق الضوء في ورق الأشجار متوزعاً بين لونين البياض والاخضرار اللذين ينشآن شهوة غير مرئية. الصفة حشو دلالي والعبارة " ***غير مرئية*** " توكيد للعبارة "***لا يتجسد***"، أضاف اللونان خيطاً للشهوة. إنها : شهوة غير مرئية. الصفة حشو دلالي. زود الحشو الشهوة جمالاً إنها لشهوة داخلية أكثر مما هي شبقية، عند السفر يشتهي الشاعر القرية التي تقيم عرس البياض والاخضرار في ذاكرته.

إن التشابك بين ظرف المكان "***بين*** " والاسم الموصول " الذي " يزيد وضوحاً لفهم القصيدة وتذوقها يسكن " ***الذي*** " بين القرية والمدينة، بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول بحيث أفعال سالبة تتبع الاسم الموصول :

- ***الذي يتردد.***
- ***التي سرقتني.***
- ***الذي يفصل.***

كلها أفعال دالة على الفراق والقطيعة، ولكن الأمل لا يزول، إذن فالنجاة في الفعل " ظل " يوطد مكانة " الذي " بالاستقرار والمحافظة، " فبين " و" الذي " عنصرا الربط والصلة، فلا تهلك القصيدة لتماسك عناصرها. بل تزداد القرية شدة في رمزيتها. أمَّا القوية فهي الصورة المركزية في القصيدة. يكن التشبيه بينها وبين مدافنها من حيث السكون والهدوء، وفي بياض حيطانها وقبورها، ليست الصورة الجامعة بين القرية والمقبرة سلبية تماماً، فصورة الموت غير سائدة. ليس الموت المتمثل في المقبرة بل هو الموت السائد على المدينة هو موت التحرر والتطهير والانسجام. القرية غير مدنسة بالأرصفة والمعدن وإنما دربها، ضيق المسافة واسع الفاعلية يطلق سراح الرياح تهب بين العشب. لعلها صورة بسيطة بدائية معبرة عن قرية متواضعة تعلو بعلو المقابر، ملتصقة بالأرض، متحررة من قيود العلو، صورة ناجحة فعلاً.

ليست القصيدة منعزلة عن القصائد الأخرى من الديوان. فكلمة "***سفر***" تغير إطار مملكة الليل وتؤثر في لون الشجر. إن امتداد المسافة يغير معنى السفر، والطير الآتي من الزمن، والفضاء اللامتناهيين يعبر عن عالم بدون حدود.

السفر هو النسيان الذي يخلط بين البحر والليل ويغير وجه القمر.

طير المسافات كناية عن الشاعر المسافر، يطمئن ويهدأ لربطه بالآخرين وصلته بهم. فالكلمات = عالقاً – الخيوط – تتقاطع – صلة البحر بالليل – كلها تدل على ربط العقدة.

البحر رمز السفر، إنه بحر القصيدة المزودة بكلمات تتسع وتوسع فضاء ليل الشاعر أو ليل جيل أراد التغيير للقصيدة العربية الحديثة. سمات البحر يقرأها المسافر والحالم أي الشاعر[1]. القصيدة تتدفق ماء من بحر ومطر ورذاذ. إنه عنصر مطهر. كأن شعر ***حجازي*** مائي يرتبط بالحياة. إن الماء يطهر مكان القصيدة المدنس، غير أن التطهير يجهل متى وقع : أفي الليل أم النهار ؟ اختلط الزمانان، فالشاعر الحديث هب في الرحيل ولا يعرف متى بدأه. لعل البداية كانت في ليل القصيدة العربية المحنطة في قالب مقدس أم في نهارها الثائر على مكان مازال محفوفا بالرماد، إنه ليل القصيدة العربية ونهارها المندمجان في زمن مطري. وظيفة الماء التطهير. دخل الشعر في زمن من مطر مبلل، زمن يغيره السفر. زمن يكتشف سلبيات المدن المتهمة بالعبور والفراغ والأرصفة والصدى المعدني. سلبيات لا تنفي صورة القرية وحلاوتها.

بالرذاذ يكون التطهير بطيئاً وطويلاً يتوقع منه العبارة المستعملة: بغير انقطاع – المرادفة لتصبب الرذاذ المتواصل .السفر كالرذاذ إنه لعنيد يقلع آثار الماضي كما يسح الرماد. كأنه زمن السياب المطري. الميم المكررة ثلاث مرات دالة على المسح والمحو، غير أنهما يخففان بتتابع الميم والنون [زمن من مطر من ...]، تتابع يعطي رنة موسيقية [من. مـن. مَ. مِـنْ...]، توحي بسقوط المطر سقوطاً ليناً ممتداً في الزمان الشعري وفضاء القصيدة، توجد علاقة بين الحروف والحركتين مما يخفف من صوت المطر الذي يمتاز بالانقطاع من خلال تكرار مطر، مطر، مطر عند السياب. الحرفان المكرران م/ن، معبران عن الثبات بعد التحول.

تكرار الكلمات ذو دلالة هامة تساعد على كشف بعض الرموز وسرها. "***بين***" كرر سبع مرات. "***الذي***" = 5 مرات، سفر، بحر، ليل، دفن، قرى، كان، شجر، تفاصيل، أيهذا، ظل، جمال، كررت كلها مرتين. ليس تكرار الكلمات عند ***حجازي*** مقصوداً وإلا، لم يكن كلامه شعراً و إنما حسابات وتكلف. ولا يظهر هذا من الشاعر يتوقع من فحص الأعداد جوابٌ لتساؤل الشاعر متى وقع السفر. فالجواب مكنون في القصيدة بما أن كلمة "***ليل***" كررت مرتين أما

1- *Suhamy, Henri, la poétique, que sais je ? 2° édition, P.U.F, Paris 1991, P 121.*

النهار فواحدة. وقع الرحيل الآن (مرة واحدة) عندما بدأ النسيان يعمل عمله ويمحو أسماء التفاصيل والأشياء. انتهى عهد بانتهاء الآن واللحظات. وقع الفراق حقيقة، وبقي الأنا والآخر متقابلين عاجزين على إلقاء الخطة إلى الأمام. قد وقع السفر ليلاً، والليل رمز القصيدة العربية المجمدة في قوالب مقدسة. قد دفن الشاعر (مرتين)، والقرية (مرتين) قد دفن أيضاً "***كان*** " (مرتين) ليصل إلى استقرار الفعل ظل (***مرتين***).

انتهى كل شيء إلا الجمال المتمثل في الصبا والحجر، فجمال الصبا زائل أما جمال الحجر فأبدي.

يجوز ربط "***بيننا*** " في بداية القصيدة بالحجر في آخرها، فالربط ينشئ صورة الأطلال التي يحميها الشاعر بذاكرته المحافظة على الجمال الأبدي الذي يبقى ظاهراً للعيان فلا يخفيه قناع الطلاء الأبيض، هو قناع يخفي سرها ويحول بين الشاعر وبين طريقه في البحث عن المطلق. إن الطلاء قناع للمحافظة على جمال القرية وبهائها.

يجمع الشاعر في هذه القصيدة كل العناصر الممكنة للدفاع عن ماضيه بالتفاؤل. رؤية اللون الأبيض بشرى خير، والشاعر قد رأى هذا اللون من خلال الضوء والطلاء الأبيض. إنه لون يستدعي الهدوء والمتعة ويرتبط بالجمال المنشود في البيتين الآخرين. واللون الأخضر في هذه القصيدة معبر عن الأمل وهو لون القرية الدال على هدوئها، تدخل سكانها في عالم السعادة والطمأنينة.

يشعر ***حجازي*** غريزياً بجمال الوجود الذي يتجاوز جمال الخيال أحياناً. إنه يتكلم لغة الآخر ولذلك كتابته ذات شاعرية. القضية الوحيدة عنده مسألة الوجود والحياة، فيسلم الأنا ويعرض الكنوز المكدسة في مخيلته. ليست كلماته، إلا عابرة، وما سفره الشعري إلا تجربة في حقل الكلمات. فطير المسافات يستمد قواه من الأعماق، أعماق اللغة ومعاني الكلمات، تنبثق كتابته الشعرية من بحر هدأته لاستخدام ذاكرة الجماعة لمسيره جماعية وانفتاح الفكر.

القصيدة في نمو خفي متواصل حركتها متصاعدة نحو الجمال والتحول البطيء لكنه أكيد. إن شعور الشاعر بهذا التحول نوع من كشف الواقع ومعرفة الجمال.

بحر القصيدة **المتدارك** على وزن :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

وقع فيه خبب وهكذا يتوزع تقطيع الأبيات :

1- بـيـنـنـا يـتـغـيـر لـو ن الـشـجـر

0 - - 0-   0 --   - 0 - - -   0 - - 0 -

فــا علـــــن فــعـــلن فـــعلـــن فـــاعـــلـــن

2- يــتـــوغـــل طـــيـــر الـــمـــسا فـــات فـــي بـــحر هـــد أتــــــه

0-- - 0 - - 0 - 0 - - 0- 0-- 0- 0 - --0 - - -

فــعـــلن فعــــلـــن فــاعـــلـــن فاعـــلـــن فـــا عـــلـــن فـــعلـــن.

3-عـــالـــقـــاً بـــالـــخيـــو ط الـــتـــي تتـــقـــاطع فـــي خضـــرة الســـهـــل.

.- 0 - 0 - - 0- 0 - -- 0--- 0 - - 0 - 0 - - 0- 0-- 0 -

فـــاعـــلن فـــاعلـــــن فـــاعلـــــن فعلـــن فعـــلـــن فـــا علـــــن فـــاع.

4- أو تـــتـــوا زى.

.0- 0- - - 0-

لـــن فعلــــــن فـــا.

5- ويـــتـــصل الـــبـــحـــر بـــالـــلـــيـــل.

- 0 - 0- - 0 -0- - - 0--

عـــلن فـــعـــلن فـــا عــــــلن فـــا ع.

6- ينـــقـــص وجـــــه الـــقـــمـــر.

0 - - 0- 0 - - - 0-

لـــن فـــعـــلـــــن فـــا علــــــن.

7- زمــــــن مـــن مطـــــــــر.

.0 - - 0 - 0- - -

فعلـــــن فـــاعـــــلـــــن.

8- مـــن رذاذ رتيـــب

0- 0 -- 0 - 0 -- 0-

فـــاعـــلن فـــاعلن فــــا

9- يســــح رمـــــادا بـــغيـــــر انـــقـــطـــاع.

0- 0 - - 0 - 0- - 0-0 --- 0 - -

علــــن فعـــلـــن فـــا علـــن فـــا علــــن فـــا

10- أفــــي الليـــــــل أم فــــــي --0-0

- - 0 -0- - 0 - 0 علن فـــا

علـــن فا عـــلــــــن

11- تـــرى كـــان هـــذا السفــــــر.

0 --- 0- 0 - 0- - 0 - 0 - -

علـــن فـــا عـــلن فـــا عل فعلـــــن.

12- مـــدن للعبـــــو رفـــحســـب.

- - -0 -0- -0 -- - 0 – 0.

فعلـــــن فـــاعلـــن فعــلـــن فـــا.

13- و أر صفــــة للــصـــــدى الــمعـــدنــي.

- - 0- - - 0 -0- - 0 - 0 -0-0--0-0.

علـــن فعلـــــن فـــا علـــن فـــافاعلـــن فـــا.

14- و فـــي المـــدن الـــهـــا مشيـــة مـــا يـــوقـــظ الـــذكـــريـــات.

- - 0 --- 0 - 0 - - - - - 0 –0 -- 0 - 0 - 0 - -0-0-0.

علـــن فعلـــــن فـــــا عــل فعــلـــن فـــا علـــن فـــا علـــن فـــا.

15- وبيــــن القـــــرى ومـــــدا فنـــــها شبـــــه

- - 0 -0 -- 0 - - -0- - -0 - - - 0

علـــن فـــا علـــن فعــــلن فعـــلن فعـــلـــــن.

16- ثـــم فـــي العشـــــب درب.

- -0- -0 - 0 - -0 -0.

فـــاعلـــــن فـــاعلـــــن فـــا.

17- ومتســــــع لمـــــرو ر الـــريـــــاح.

- - 0---0 - - - 0 - 0- - 0 – 0

علـــن فعلـــن فعلـــــن فـــا علـــن فـــا.

18- و بيــــن الـــقـــرى و مـــــدا فنـــــهـــا.

- - 0 - 0 - - 0 - - - 0 - - - 0

علـــن فـــــاعلـــــــن فعلـــــن فعلـــــــن.

19- يـــنفــــــذ الـــضـــوء فـــي ورق الشـــــجرات.

- 0 - - 0 – 0 - - 0 - - - 0 - - - 0 – 0

فـــاعلـــــن فـــا علـــن فعلـــــن فعلـــــن فـــا.

20- ولا يتجســــــــد.

- - 0 - - - 0 - -.

علـــن فعلـــــن فعـــ

21- بـــيـــنهمـــا شهـــــوة غيـــر مـــرئيـــــة.

- 0 --- 0 – 0 - - 0 - 0 - - 0 - - - 0

لـــن فعلـــن فـــا علـــن فـــا علـــن فعلـــــن.

22- لفــــحـــة من بيـــــاض الطـــــلاء الـــذي يتـــــردد بيــــن الـــبـــيـــوت

.0 – 0 – – 0 – 0 – – – 0–– 0– – 0 – 0 – – 0 – 0 – – 0 – 0 – – 0 –

فـــاعـــلن فـــا عـــلن فـــا عـــلن فـــاعلـــن فعـــلن فعـــلن فـــا عـــلن فـــا.

23– و بيـــن الـــمقـــابـــر.

– – 0 – – 0 – 0 – –

علـــن فـــا علـــن فعـــ

24– مـــر تجفـــا فـــي ميـــاه النهـــر

0– 0 – 0 – 0 – – 0– 0 – – – 0 –

لـــن فعلـــن فـــا علـــن فـــاعـــل فـــا

25– التفـــاصيل تفقـــد أسمـــاء هـــا الآن.

– 0 – 0 –– 0 – 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – 0 –

فـــاعـــلـــن فـــا عـــلن فعـــلـــن فـــا علـــن فـــاع.

26– واللـــحـــظـــات التـــي ســـرقتنـــي انتهـــت.

.0 – – 0 – 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – – 0 –

لـــن فعـــلـــن فـــاعلـــن فعـــلـــن فـــا علـــن.

27– و الـــذي كـــان يفـــصـــل مـــا بينـــنـــا يخـــتفتي.

0 – – 0 – 0 –– 0 – 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – 0 –

فـــاعـــلـــن فـــا علـــن فعـــلـــن فـــا عـــلن فـــا علـــن

28– مـــثـــل نـــافـــورة سكتـــت.

0 – – – 0 – – 0 – 0 – – 0 –

فـــا علـــن فـــا علـــن فعلـــن.

29– ثـــم نبقـــى علـــى الطـــرفيـــن.

– 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – 0 –

فـــا علـــن فـــا علـــن فعلـــن ف

30– يـــواجـــه كـــل أخـــاه ولا يـــتـــقـــدم.

– – 0 – – – 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – – 0 – –

علـــن فعـــلـــن فـــا علـــن فعلـــن فعلـــن فـــع

31– يـــا أ يـــهـــذا الجمـــال الـــذي ظـــل محتفـــظـــا بـــالصـــبـــا.

0 –– 0 – 0– – – 0 – – 0 – 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – 0 – 0 –

لـــن فـــا علـــن فـــا علـــن فعلـــن فـــا علـــن فعلـــن فـــاعلـــن

32– أيهـــذا الجمـــال الـــذي ظـــل محتميـــا بالحـــجـــر

0 – – 0 – 0 – – – 0 – – 0 – 0 – – 0 – 0 – – 0 – 0 – – 0 –

فـاعلـن فـاعلـن فـا علـن فـا علـن فعلـن فـا علـن.

تجدر الإشارة إلى القول، بأن العلاقة واضحة بين الصوت والدلالة، لأن الصوت يمنح الدلالة نوعاً من الوضوح، ولسبب ما، يتوفر فيه نوع من التقابل، والاتساق، والتكرار المتوازي، إنه حتمًا شكل صوتي يقود إلى شكل دلالي.

يلاحظُ أنّ القافية غير مستمرة، بل إنهاء لا تنهي السطر الشعري إيقاعيا ولادلياً. إذا كان التدفق إيقاعيا ودلالياً معاً فما التدفق إلاّ تراكم واختلاط والتباس.

ويلاحظ أيضا أنّ السطر، في قصيدة سفر غير متساوية التفعيلات، وما قافيتها الرئيسية إلاّ ست، إذ تنتهي بالراء الساكنة لإثنين وثلاثين سطراً. بحيث يوجد تباعدين بعض القوافي.

إنّ المقطع الشعري في القصيدة، بمثابة جملة شعرية تتدفق دلاليا بتدفقها إيقاعيا، كأن المحاولة « في أنسنة اللغة وأحيائها، تتخذ على مستوى الإنتاج الشعري، وعلى مستوى الرسالة الشعرية، هيئة تجاوزه، بل أكثر من ذلك هيئة انزياح إجتماعي– لغوي»[1]

فالتدفق متاهة دلالية، كأن المتلقي انتقل من شيء ألفه وأنس إليه إلى آخر لم يعْهّدهُ.

تدرك الدلالة في صعوبة لتحول شكل الشعر في بنيته الإيقاعية. ما هو السفر ؟ عبور أم مشي أم حالة دائمة يعاني منها الشاعر حجازي ؟

أشجار الإسمنت

تقديـم أشجار الإسمنت

إذا كان (***لويس عوض***) يثبت بأن دواوين ***صلاح عبد الصبور*** وأمل **دنقل** وغيرهما من شعراء الرفض، كلها قد طبعت ***ببيروت***[1] وهذا الحكم القاطع يسمح لنا بأن نفترض بأن ***جـازي*** متأثر بالشعراء ومؤثر فيهم، يتماشى والتيارات الفكرية. فانساق إلى العنوان " أشجار الإسمنت " لأن زميله ومعاصره (***صلاح عبد الصبور***) سمى ديوانه " ***بشجر الليل*** "[2] تضاف إلى قصائد ***حجازي*** ميزة بارسية، إذ نظمت كلها في المنفى ما عدا القصيدتين : أغنية للقـاهرة، وخمس قصائد قصيرة، اللتان نظمتا بالأسكندرية.

---

(1) كمال خيربكط، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 169.

1- لويس عوض، الأهرام، 7 جوليا 1972 والأهرام = 3 نوفمبر 1972.

إن القصائد في الديوان "*أشجار الإسمنت*" قليلة، يبلغ عددها ست عشرة قصيدة وهـــي ***طلليـــة- العودة من المنفى – مصابيح الشوارع – الشيء – أغنية للقاهرة – أشجار الإسمنت – طردية – خمرية – الرجل والقصيدة – الرجل والظل – قطار الجنوب – يوتوبيا – مطارد الوجه الهـــارب- قصيدة الغسق – خمس قصائد قصيرة – منتصف الوقت.***

غير ***حجازي*** في هذا الديوان غير حجازي في هذا الديوان طريقته، فلم يعطِ للقصيدة الأولى عنوان الديوان بلْ سمَّاها " طللية "، ولم تحظى قصيدة : " أشـــجار الإســـمنت " إلا بالمرتبـــة السادسة. كلما احتلت المدينة في هذا الديوان المركز وأثرت في الحياة اليومية سقط الإنسان مع دنو قيمته الأخلاقية والحياتية، فانقلب إلى نهايته وإلى انهيار ركائزه التـــي كـــان يـــؤمن بهـــا كالماضي والذكرى والعودة ...

يبين ترتيب القصائد الموجودة في الديوان المطبوع بمصر سنة 1989 دلالات محبوكة بخيط أفقي منبثق من الماضي، عابر بالابتعاد والهجرة، ملتصق بالأشياء التي تجعل من هذا الخـــيط صفة الاستقرار والإثبات متوسلاً المواصلة المنيرة في الاستمرار بالدلالات المتفائلة التي يعبر عنها الصوت أي أغنية للقاهرة وغيرها.

- طلليــــــــة

تبتدئ القصيدة "***طلليـــــة***" الديوان " أشجار الإسمنت "، وهي تعلن عن وجود الشاعر ببـــاريس حيث أقام بها في سنة 1979، دامت إقامته عشر سنوات من 1979 إلى غاية 1989 وهو تـــاريخ آخر قصيدة أهداها مترجمه ***جمال الدين بن شيخ : " منتصف الليل "***.

العنوان دال على ما تبقى من زمن غابر فيربط القصيدة زمنياً بالقصـــائد الجاهليـــة حيـــث الشاعر يلجأ إلى ذكريات بوقوفه على الأطلال.

إن الصيغة الصرفية للكلمة " ***طللية***" نسبة تصنف نوع القصيدة والزمن الذي يصرح عنـــه بالفعل الماضي : "***كان*** " المجاور لكلمة " ***الحنين*** ". كلاهما مرتبطان بالماضي يجـــران فـــي سياقهما الذكريات المشحونة بعلامات القرية كدخان وزرع وأجنحة وصبية وحقـــول وصـــبار. ومن طبيعة الذكريات أن تثير الحزن في الماضي والحاضر ويستنتج منه حكمه : " ***فكل العمر أسفار*** ".

يرتبط العنوان دلالياً بالسطر السابع عشر فيذكران في قولة ***امرئ القيس*** : " **قفا نبك**"، غير أن لأمر لا ينحصر في البكاء وإنما في الوقوف والانطلاق، إذ الشمس قـــد رجعـــت وهـــي لا تعـــد

2- هذا التقرب والمقارنة ناتجان من الحدس والافتراض، وليس علميين. لعلهما يقتربان من الواقع.

بالاستقرار. فالتحسن طفيف وزائل من الضروري اهتبال الفرص قبل فوات الأوان. ويلاحظ في السطر التاسع والعشرين أن نقطة التعجب لا تناسب صيغة الاستفهام أخمرٌ... أمْ... ؟

ما يستشفه القارئ من هذه القصيدة "***طللية***" هو وقفة على الأرض الثقافية التي ساعدت البيت ***الحجازي*** أن يجد طريقه ليعترف بالجميل لكل من ***أبي فراس الحمداني، والبحتري – وشوقي ...*** فهم حاضرون بالتناص الذي يوظفه الشاعر انتساباً إليهم وإلى الأساتذة الذين ساعدوه في منفاه ***كجمال الدين بن شيخ...***

العـودة من المنفـى

على الرغم من قصر القصيدة يشد هيكلها بأعمدة نحوية وتركيبية منها الأفعال الماضية والحرفان الحينيان = لما و" حين " مما يوزع مقاطع القصيدة إلى ثلاث، حركات انحدارية ونهايتها النزول والجمود.

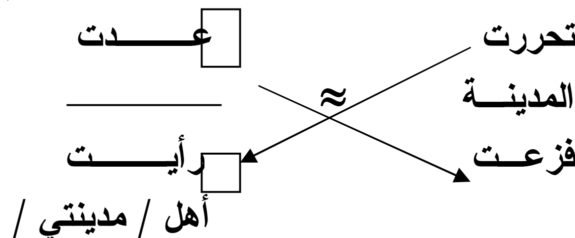
تتغلب الأفعال الماضية على المضارعة التي ينحصر عدها إلى ثلاثة : أبحث – يتحدثون – يتبعون.

تتواتر الأفعال الماضية بين جملتين حينيتين "***لما تحررت المدينة عدت فزعت حين رأيت أهل مدينيتي*** ".

تاتي الأفعال الماضية بعد لما "***تحررت – عدت – لم أعثر – أدركني – سألتُ – استغرب – بحثث – انتهيت – كانت تميل – فزعت*** " تتصل كلها بالأنا الشاعرة.

أما الأفعال المضارعة القليلة فما هي دالة إلا على الماضي لاتصالها، إما بفعل ماض : **عدت / أبحث** – ***رأيت / يتحدثون*** وإما قلب إلى الماضي بالنفي : لم أعد، وإما بمرتبته في الجملة فتنتمي سمة الحاضر لترجعه إلى الماضي.

تحليل البيتين [***لما تحررت ... / عدت وفزعت حين رأيت***] يبرز تماثلاً دلالياً أخر جواب لما (عدت)، لأن الفعل معروف قد أعلن عنه في العنوان – الأسلوب الخبري هنا يقدم تحرير المدينة على العودة مع أن السامع يستغرب هذا الخبر، غير أن البناء المتوازي بين البيتين يلغي الاستغراب وعامل الإلغاء عناصر متشابهة متواجدة في الكلمات (تحررت يحمل الراء الذي يربطه برأيت، أما عدت فيتعلق بالعين بـ: فزعت يمكن رسم العلاقات المتوازية كالتالي :



فالفعل "*فزعت*" قدم على الحرف "**حين**" لاضطراب حصل عند إرادة الإلغاء كأنه يسأل " لماذا تفزع ؟ والمدينة هي المدينة والناس هم الناس.

عرفت المدينة في السطرين، الكلمة الأولى معرفة بالألف واللام والثانية بالإضافة التي تلصق المدينة بالذات الشاعرة أكثر التصاقاً وانتساباً.

نهاية المدينة أن تكون رماداً وملحاً، كأنها ملعونة إلا أن صورة بسيطة ومكررة تحمل شاعرية تنقذ المدينة والإنسان معاً من الهلاك عند تزاوج الأرض بالأفق في السطر الثامن ...

تركيب البيت "***اشتعلت ألوانه شفقاً، كثيراً ما تذكر في الآية القرآنية : اشتعل الرأس شيباً*"**.

إن العنوان جملة اسمية تقريرية تنبئ بموقفي الشاعر المتأرجحين بين قطبي السالب والموجب وبين الرغبة في الرجوع والخلاص من المنفى.

يرتبط العنوان نحوياً ودلالياً بـ "*لما*" الحينية إذ يخبر عن العودة ووقوعها في الزمن الماضي، لا تحدث العودة إلا بتحرر المدينة.

إن حركة القصيدة القصيرة التي لا تحتوي إلا على عشرين سطراً صعودية معززة بالأمل الذي تثيره العودة ويحفزه السؤال والبحث. منطلقها الجملة الحينية الأولى التي تقرر صفة الحرية في المدينة.

"***العودة***" كلمة معرفة تعني أنها واحدة توطد قولته الشهيرة : منذ خرجت من بلادي لم أعد، وكأن الجار والمجرور حشو دلالي لأن العودة لا تكون إلا من المنفى.

يتجلى الغموض في الكلمة "***المدينة***" عن أي مدينة يتحدث الشاعر باعتبار الريف نسبه المكاني ؟ وتشير العبارات التالية إلى هذا المعنى : شجر قديم – الطريق إلى التلال.

إن المدينة المقصودة هي القاهرة إذ يتجلى وجودها في السطر الثاني عشر : نهر المدينة، غير أنه يقع التباس: أهي مدينة الماضي ؟ أهي القاهرة أم مدينة الحاضر أي باريس إذ القاسم المشترك المكنون في كلمة "***نهر***" ينشطر إلى دلالتين : نيل / سين ؟

إن كلمة "***الكلال***" مبعث الصوت الموسيقي "***ـَالْ***" الذي يتردد في السؤال والتلال والزوال والرمال – كأن الكلال صدى للسؤال الذي ينتهي متساقطاً منعدما بالجناس الناقص بين السؤال والزوال بحيث يتم اللقاء بالتلال والرمال.

إن السؤال عن علامات ماضي " الأنا الشاعرة " يطبع القصيدة سديمياً، كأنه حلم يبتدئ بالتفاؤل وينتهي بالانهيار المتمثل في الرماد.

رصيد كلمات القصيدة يتمحور حول الطبيعة وكل ما يتعلق بها في مايلي : ***أرض*** – ***أفق*** – ***حقول*** – ***دخان*** – ***ريح*** – ***رمل*** – ***زرع*** – ***شفق*** – ***شمس*** – ***صبار*** – ***ضوء*** – ***عشب*** –

قرى – ***كوكب*** – ***أمطار*** – ***موج*** – ***النيل*** – ***نوار*** – ***نهر*** – ***وردة*** – كلها عناصر مكونة للمحيط الريفي.

يحلق الحنين فوق عناصر الطبيعة وهو مرتبط بخيط إنساني من جنس ذكري بحيث الذكرى تتعلق بصورة الابن والجار والرجال والصبية والصاحب والعدو، غير أنهم كلهم قد مضوا أي ماتوا. يشاركهم الضمير " نحن " في هذا الاندثار بما أن الكلمة الأخيرة تدل على ذلك : ننهار، لعل السقوط يثير جرحاً يزيد نغارة بالحنين : ***جرح*** – ***حنين*** – ***حلم*** – ***حزن*** – ***دواء*** – ***تذكار*** – ***قلب*** – ***هم***.

ما يصل المكان بالزمان إثر الحنين هو الانتقال بالسفر. فالمكان مرتبط بالقرية كالدار والزوايا والملتقى وباتجاهاتها الجغرافية كالفوق والقاع والوراء.

أما الزمن فهو انتقال من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل : ***كان*** – ***مضى*** – ***السنون*** – ***عمر*** – ***غد*** – ***ليل*** – ***مدى*** – ***يوم*** – فهذه الدلالات الزمنية تربط الحنين بالذكرى معبرة عن الحزن.

حركية القصيدة تنطلق من السطر الأول : "***لما تحررت المدينة*** " تحرر المدينة شرطٌ لبحثه عن وجوه الناس ولسؤاله عن أهله ولفزعه عند استماعه لكنة عجماء وما نهاية التحرر إلا خروجه من المدينة حاملاً حقائبه الثقيلة لا ليرجع إلى منفاه وإنما لينتهي بالانهيار.

الخطوة الأولى عند عودته من المنفى هي السؤال عن أهله وقد تكرر الفعل أربع مرات [سطر 7 : سألت – سطر 8 السؤال – سطر 9 : سألت ، سطر 11 : السؤال]. عندما يسأل عن أهله يختلط عنصران : عنصر إنساني وعنصر ترابي. لما يبحث عن ناس المدينة فينشطر العنصران إلى مائي وناري منطفئ.

مصابيح الشوارع

يعلن العنوان "***مصابيح الشوراع*** " عن مستويين لودين يتنازعان محرك القصيدة ألا وهو الوصف. و يتركب العنوان من اسمين في صيغة الجمع.

كأن اختيار وصف مصابيح الشوارع يتماشى والأغراض العصرية السائرة في الشعر الغربي كشعر [**جاك بريفار** : ***Jacques Prévert***] الذي وصف مصابيح باريس. هل تأثر ***حجازي*** فعلاً بشاعر من هؤلاء الشعراء واصفي الشوارع الباريسية أو غيرها ؟

إن المصابيح مصدر النور والحرارة، وشاع دورها أنها بمثابة الدليل المرشد، يشع الضوء كله ما بين المصابيح والشوراع، فالمسافة محدودة بينهما. هذا ما يقع فعلاً، أما في القصيدة.

فالعنوان يرتبط بمتن القصيدة ضوئياً كأن الكلمات تدل على ذلك [ضحوة الشمس – فتلوح المصابيح – متألقة زاهية – تضيء – برك الضوء – أضواقها الباقية.

يجمع الصوت : [يه] بين صفات المصابيح الخاصة بها، فإنها عالية وزاهية وبين صفات الطرق والجدائل الخالية والشاتية وبين الريح الضارية والأضواء الباقية وبين الحمرة القانيه. يقدم هذا الجمع بين الأصوات والصفات الأدوات الأولية لرسم لوحة مصابيح بشوارع مدينة ما. ويفترض لون آخر بما أن المصابيح تنير، وهو اللون الأسود الدال على الليل الممطر – إذن فتكون الألوان الأساسية الأسود والأحمر، وبهذه الألوان تتشكل اللوحة.

إذا جمعنا " فوق " و " تحت " الموجودين في السطرين السابع والسطر السادس عشر لاستخلصنا بعض الشبه التركيبي والدلالي والنحوي.

سطر 7	و	تأخذ	وقفتها	تحتنا	متألقة	ناهية
سطر 8	ثم	ترتذ	×	فوق الحجار	شظايا	×
	حرف عطف	**فعلان مضارعان فاعل راجع إلى المصابيح**		**ظرف مكان**	**حال منصوب**	

مهما كانت الحركة جامدة أو مرتدة في السطرين فدلالتهما النور المتطاير شعاعاً: متألقة / شظايا، هذا التركيب لوحده ينشئ صورة مثيرة، أما من حيث التركيب فتتحاشى الخانات الفارغة التكرار إذ الموضوع واحد راجع إلى المصابيح.

السطران [7و8] متماسكان دلالياً يصلهما حرف العطف : " ثم " الذي يرتب العناصر النحوية كصيغة الفعل المضارع وظرفا المكان والحال المنصوب.

يختلط ضوء النهار بضوء المصابيح حتى صارت الجماعة لا تفرز بينهما بل يتغلب نور المصابيح.

إن استعمال " ***أضحى*** " يذكر في بيت ***أبي فراس :*** أضح الثنائي باستعمال ثلاث كلمات تقربها دلالياً : ***أضحى / الثنائي*** / ضمير المتكلمين : "***نحن*** ". هنا يحضر النص الغائب التراثي الدال على ثقافة أصيلة، تنير اللوحة لتكتسي المصابيح صفات بشرية. إنها سارية بتوغل ضوئها في الأماكن المظلمة. إنها مأوى السكارى الذين يلجؤون إليها ليلاً، وكلما رحلوا عنها تبقى متوحدة مضيئة الطرق الخالية.

المصابيح تتعرى تحت مياه المطر راكضة مستحمة، ينجر عن الاستحمام ارتخاء جداولها الشاتية. أشعتها كحزم من أسهم جارية وهي تختلط بالريح متمايلة. إنها ترتد فوق الأحجار

أقواساً وهي تفور على بقع الضوء هائجه مولعة. إنها في آخر الليل وظلمته ترسل ضوءها كأسلاك متحدرة ببطء انحدارا دموع المهرج التي تختلط بطلاء وجهه الأبيض وشفتيه الحمروان.

يمكن أن تدرج القصيدة في ما يوصي به ***Francis Ponge*** ***فرنسيس بونج :*** انظر إلى الشيء وأمعن فيه فتتجلى الصورة الشعرية لمناظر تبدو عادية للجميع مثلما فعل الشاعر الذي يقدم لوحته الرائعة بطابع جديد.

يتماشى الوصف وحركة الضوء الانحدارية، من المصابيح إلى الشوراع أي من العلو إلى السفل، فيتشكل في مساحتها ويرتد ارتداداً.

قد تثبت الحركة الانحدارية من العلوي إلى السفلي بحيث تركن عناصر في الأعلى كالنوافذ العالية والمطر المتدفق و جذائلها – وتتناسل في الريح – ترتد فوق العجار] وعناصر أخرى تثبت الأسفل : [وقفتها تحتنا – يتحدر].

يتقاطع المستوى الدلالي بالمستوى البلاغي. تبتدئ القصيدة بتشبيه : " ***المصابيح هاربة كالطيور*** "، وتقفل بتشبيه : " خرزاً يتحدر متئداً كدموع المهرج " تنطلق حركة الهروب بالتشبيه الجامع بين المصابيح / المادة والطيور / الحيوان.

إن العامل المشترك بينهما أثر المقاربة لكونها في العلو وتتدرج النوافذ في المرتفعات إذ الجماعة "***نحن*** " تقوم بمطاردة شيء غامض. تقع المطاردة من النوافذ العالية غير أنه لا يظهر جلياً إذا كانت تنعكس على المصابيح أو على الطيور.

الظرف المكاني " تحتنا " في السطر السابع يكسر الحركة الانحدارية ويثير انقطاعاً، فيمتد الوصف أفقياً إلى غاية السطر الحادي عشر لترجع الحركة إلى العلوي بفضل العبارة : " ***المطر المتدفق*** ".

إن ضوء المصابيح في هذا الانحدار يمتزج بعناصر طبيعية كماء المطر والريح والحجار، يعني أن الضوء متقطع بها ليحصل الامتزاج التام والتناسل، إنها امرأة خاضعة لقانون الطبيعة التناسلي في السطر الخامس عشر [***التنازل في الريح هائلة***].

نقطة انطلاق الانحدار تتوزع إلى ثلاث نقاط، الأولى إنسانية : " نحن " تتماشى وانحدار الإنسان، وتجاري الثانية والثالثة الطبيعة في انحدار المطر وغبش الليل.

تكثر العبارات الدالة على العلو منها : [***المصابيح – الطيور – النوافذ – ضحوة الشمس – المطر – الجدائل – فوق – ينزف***].

- الشيء

إن العنوان مبعث سؤال عن مركز الشيء في القصيدة الحجازية بصفة خاصة والقصيدة العربية بصفة عامة، إنه مفتاح جدال عن قيمة المادة في الحياة للمعاصرة بمحاكاة دور الشيء في الحياة الغربية الحديثة بحيث الشيء ألقى الإنسان في دركات الإهمال باحتلال المركز.

إن الشيء الغربي في الفترة الرومنتيكية إنساني يستحوذ على فضائه إلا أن الإنسان مازال كائناً شاعراً، وخير دليل على ذلك "***لامادلين*** " ***(La madeleine)*** لـ (***مارسيل بروست) (M.Proust)*** .

قد سلب الشيء في الفترة الغربية الحداثية شعور الإنسان الذي انمحى من فضائه الكوني فلا وجود له إلا بالشيء، كما أشار إليه (***غلدمان) (Goldman)*** [1]، في تحليله النقدي لروايات الفرنسين (***نتالي ساروت Nathalie Sarraute***) و(***ألان روب قرييى Alain Robbes grillet***) قد استنتج أن "الشيء" في روايتهما صار يتحرك ويعقد العزم ويقرر ويكاد يشعر ويفكر، أما الإنسان فقد محي تدريجياً من فضائه الكوني، ما يقال عن الرواية الغربية الحديثة يطبق على الشعر المعاصر الغربي والعربي معاً.

1- *Goldman, Pour une sociologie du roman : nouveau roman et réalité P.285 à 303*

هل أراد ***حجازي*** أن يحاكي الركب الغربي الذي اطلع على إنجازاته الشعرية إثر قيامه بباريس مدة عشر سنوات ؟

فعلا، قد وصف تغلغل الشيء في الحياة العربية الحديثة بمنظوره الخاص، قاصداً، أو غير قاصد، بقصيدة قصيرة، إثارة جدلية نقدية على دور الشيء في حياة الإنسان المعاصر.

من حيث النحو، كلمة " الشيء " المتواجدة في العنوان معرفة دالة على ما هو شائع ومقصود دوماً. إن الأفعال المتعلقة به تثبت أولويته إذ تمنحه حركة الإنسانية.

الأفعال كلها في صيغة المضارع تصوغ هدفها آنيا ومستقبلياً. فتنشطر دلالتها إلى ما يلازم الشيء ذاته ويختص به، وإلى ما يتعدى على الجماعة.

تتصل الأفعال المضارعة الخاصة بالشيء، بصفات الظهور:[يبزغ – ظهر]، وملء الفراغ: [يوجد – يملأ – ينسج – يسكن]، والذهاب والإياب : [يند، يغيب، يرجع] يتحرك الشيء تحركاً بلاغياً بفضل الطباق : يبزغ / غياب.

أما دلالة الأفعال المضارعة المتعدية إلى ضمير الجماعة نحن : [ويفاجئنا – ويفزعنا – ويفاجئنا]، إنها تشمل الجماعة بدون استثناء لإبراز تغلغل الشيء في الفضاء الإنساني.

يعلن عن قيمة " الشيء " بتغلب الأسماء (41 اسماً) على الأفعال (22 فعلاً).

.

وأغلب الأفعال في صيغة المضارع غير أن بعض الصيغ في الماضي تتسرب في النص وهي : [***يبزغ – يفاجئنا – نبت – توحش – ظهر – يظهر – يضرب – يمسح – يفاجئنا – يند – يفزعنا – يملأ – يوجد – نختفي – يغيب – يرجع – انسحب – ينسج – يسكن – تتهدج – تكون – نزول***]

يجوز أن يضاف إلى قائمة الأفعال المشتقات : ملقى – باق – نازلاً، المتعلقة مباشرة بالشيء.

ما يلاحظ عند توزيع الأفعال عبر النص أن كل سطر يحتوي على فعل إلا السطرين الثاني والثالث، والسطرين 23 و24، والأسطر 27 و28 و29.

سطر 2 ———————— في الحلم، أو الحقيقة.
سطر 3 ————————————بعد غياب طويل.

سطر 23 حائطٌ.
سطر 24 أو بقايا على شاطئ البحر.

سطر 27 أو قد تكون المدينة هاربة من وراء المسافر.
سطر 28 أو متوجهة نحوه في الوصول.
سطر 29 وهو باق.

هذه الأسطر المتتالية، الخالية من الفعل مرتبطة كلها بالسطر الأول " بزغ الشيء "، إنه المنطلق الرئيس لتشكل الشيء في نطاق الحلم والحقيقة والغياب الطويل. إن مسافة الفراغ في السطرين الثاني والثالث تعلن عن هذا المدلول – إن الشيء، حائط. تتفرع من هذا الاسم النكرة دلالات عديدة كمكونات الجامعة للحائط كالإسمنت، والآجر ... أو مكونات مفككة كبقايا على شاطئ البحر. ثم يتشكل الشيء مدينة هاربة، تجمع فرصة الهروب حركتها بحركة المسافر لا بحركة الشيء الذي يبقى ولا يزول، يستنتج أن الشيء يظهر إلا ليدوم فلا يقع بزوغه سدىً.

تجدر الإشارة إلى أن الأسماء معرفة كلها ما عدا : [حائط – وبقايا، وباق، وجناح، ونقطة، ونازلا، وشرنقة]. هل يعتبر تواجد الحرف القاف في خمسة من هذه الكلمات صدفة أو قصداً دلالياً ؟ مثله وجود النون في أربعة منها ؟ يستخلص أن الاسم النكرة وتواجد الحرفين النون والقاف دالان على علاقة الشيء بالمكان.أما الأسماء الموصوفة وهي نكرة تقرب من المعرفة وتتدرج فيها كالتالية : [صورة تتهدج – متوجهة نحوه – غياب طويل – زمان جميل – وقتا خنعياً]. الأسماء النواكر الثلاثة الأخيرة موصوفة : [طويل، جميل، خفي] تدل على الزمان.

تطبيقا لما لاحظه [***لوسيان غلدمان***][1] عند (***كارل ماركس)***، الذي حلل الرواية الغربيـــة، واعتقاداً منا أن ***حجازي*** تأثر بهذه التيارات الماركسية، يستخلص بأن الرواية الغربية تغيــرت بتغير نظرة الكتاب للعالم، وما يقال عن الكتاب ينداح إلى الشعراء بصفة عامة.

قال (***غلدمان***) بأن قالب الرواية الغربية الحديثة تتجدد بنوعية التغيرات الاجتماعية التـــي أبدعت، فعلاً، الحاجة إلى شكل رواية حديثة، تطبيقا لقوله يمكن تقديم حكم على شعر ***حجـــازي*** حكماً موزاياً، فيقال : إن شكل قصيدته في الديوان "***شجر الإسمنت***" تغير، فصار غرضاً أدبياً في قصيدة " الشيء " لانتقال من وسط ريفي إلى وسط اجتماعي جديد البنية بالنسبة إليه.

تغير مضمون الرواية والشعر بالغرب، فلنفترض أن ***حجازي*** حاكى هذه التغيرات الدلالية.

1- *Goldman, Lucien,Pour une sociologie du roman, Morweau et réalité, Gallimard, Paris 1965,P 192 et suivantes.*

ما يلاحظ في هذه القصيدة أن الوحدة البنيوية : إنســـان / شـــيء تغيــرت بتحــول البنـــى الاقتصادية التي جعلت المثنى : فرد / شيء يتأثر به، لا قيمة للفرد إلا بقيمة الشيء، تتمحــور العلاقات الإنسانية حوله على أساس قاعدة قد فرضتها المدينة في شعر ***حجازي***.

تقدر قيمة " الشيء " في قصيدة ***حجازي*** بصفة "***الظهور***" الذي هو المقياس المعلــن عنــه بالتكرار في السطر التاسع لتوكيد بت حكم السطر الأول : سطر 1 : يبزغ الشيء.

سطر 9 : ربما ظهر الشيء.

تبدا حركة تحول عامل الواقع والتحرر والعمل تدريجياً من الفرد إلى الشيء بأسلوب خبري قابل للتصديق والتكذيب.

ينتقل تدريجياً من الطلوع – يبزغ – إلى الظهور (سطر 9)... دلالة بزغ خاصة إذ يقال بزغت الشمس وبزغ الربيع وبزغت النجوم، دلالة ظهر، فعامة.

لا ينتقل التحول بغتة من الشيء إلى الإنسان وإنما يجتاز وسط الشـــاعر المـــألوف اجتيـــازاً منطقياً من المادة إلى الطبيعة إلى صفات إنسانية.

يطبع مكان ظهوره بالضبابية، كلما اكتسى " الشيء " بصفات حياتية كالحلم والحقيقة والغياب والأمسيات كسب قدرة جديدة تمكنه من مفاجئة الإنسان وإفزاعه بحركته التصاعدية إذ يقيم في الحلم والحقيقة معاً بعد أن غاب مدة طويلة صار الشيء هو الإنسان ذاته. لا يــزول الإلتبـــاس بالتشبيه الجامع بين ظهوره وظهور النورس.

إن صورة الطير الحائم مألوفة في شعر ***حجازي***. على الرغم من تكرارها فإنها تغلف الشيء بقشرة شعرية. يتشكل الشيء بصورة النورس المتشرد الذي يضرب الجماعة ويمسح حلمها.

إذا ضرب بجناح فإنه طير حقيقي. وإذا مسح برذاذ فإنه طير مائي، غير أن الانزياح الدلالي جعل العنصر المائي غير متعلق بالبحر وإنما بالزمن وتواتر الفصول.

اتخذت القصيدة " الشيء " غرضاً أدبياً شكلها بمكوناته لا بمكونات الوصف، فوقع انشطارٌ بين الأسماء الغالبة والأفعال المغلوبة. قد أثر هذا الانشطار في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر إذ هو وسط حديث وفردي معاً. هناك مؤشرات دلالية عن القدم مختفية في العبارات التالية : نبت العشب (وسط ريفي)، زمن جميل (طفولة سعيدة) الأمسيات (الأصدقاء الشعراء) والنورس المتشرد (الوحي الشعري)، رذاذ الفصول (وسط ريفي).

أما الوسط الحديث فمكنون في المكان الذي انسحبت عنه " ***أقدامنا المستريبة*** "، " ***حائط*** "بقايا من شاطئ، الذكريات البعيدة المدينة هاربة ومتوجهة.

- أغنية للقاهرة

تحتوي القصيدة على مائة وثلاثة وعشرين سطراً، تتوزع إثرها مئتان وثمان وأربعين كلمة دون حروف العطف والجر.

إن تواجد قافية (السين) من خلال قوافي متنوعة أخرى يتردد أربع عشرة مرة، وهذا ما يجعلنا نبحث عن الكلمة الشبيهة عند ***البحتري وشوقي***. انطباعنا الأولي، قد تثبته الأرقام هو أن ***حجازي*** متأثر بقصيدة ***شوقي*** [1]أكثر من قصيدة البحتري[2].

حاولنا أن نجمع أبيات الشعراء الثلاث من حيث تشابه الكلمات التي تنتهي بالسين لتأويل ظاهرة ***التناص*** في هذه القصيدة.

قصيدة ***البحتري*** وصف ***لإيوان كسرى***، تحتوي على 56 بيتاً تشكل هذه الأبيات المتن الأصلي ***لشوقي و حجازي*** معاً.

ب 1 – صنت نفسي عما يدنس نفسي.

ب 8 – وقديماً عهدتني ذاهنات ❁❁❁❁ ❁❁❁❁ آبيات على الدنيئات شمس.

ب 10– وإذا خفيت كنت حرياً ❁❁❁❁ ❁❁❁❁ أن أرى غير مصبح حيث أمسى.

ب 30– من مدام تقولها هي نجم ❁❁❁❁ ❁❁❁❁ أضواء الليل أو مجاجة شمس.

ب 48– وكأن اللقاء أول من أمس ❁❁❁❁ ❁❁❁❁ ووشك الفراق أول أمس.

ب 50– عمرت للسرور دهراً فصارت ❁❁❁❁ ❁❁❁❁ للتعزي رباعهم والتأسى.

ب 51– فلها أن أعينها بدموع ❁❁❁❁ ❁❁❁❁ موقفات على الصبابة حبس.

تحتوي قصيدة ***شوقي*** على مائة وعشرة أبيات، انتقينا منها. .

ب 1- اختلاف النهـار والليـــل ينسى ۞۞۞۞ اذكـــرا لـــي الصبـا وأيام أنســـي.
ب 8- يا ابنة اليـم مـا أبـوك بخيـل ۞۞۞۞ مالـــه مولعـــاً بمنـــع وحبـــس
ب13- وطني لو شعـلت بالخلـد عنـــه ۞۞۞۞ نازعتني إليــــه في الخلـــد نفسي.
ب14- وهفا بالفـــــؤاد في سلســـبيـــل ۞۞۞۞ ظمـــأ للســـواد من (عين شمس).
ب21- قدها النيل فاستحـت فتـــوارت ۞۞۞۞ منه بالجســـر بيـــن عـــري ولبس.
ب 36- يا فـؤادي لكـل أمــرٍ قــــرارٌ ۞۞۞۞ فيـــه يبـــدو وينجلـــي بعـــد لبـــس.
ب48- وعظ (البحتري) إيوان (كسري) ۞۞۞۞ وشفتني القصور من (عبد شمس)
ب89- وقبــــاب مـــن لازورد وتبـــــر ۞۞۞۞ كالـــربى الشم بين ظـــل وشمـــس
ب108-من لسان على ثنـــائك وقـــف ۞۞۞۞ وجنـــانٍ علـــى ولائـــك حبـــس
ب110- إذا فاتــك التفــات إلــى المـــا ۞۞۞۞ ضي قـــد غاب عنك وجه التأســـي

أما قصيدة ***حجازي*** فتحتوي على الأبيات ذات القافية السينية : وهي مترددة ستَّ عشر مرة:

ب5- وهذه الشمس شمسي.

ب11- في الضفتين، وورس.

ب15- بين الأسى والتـــأسي.

ب29- كان يمشي بكفيه في المدينة والقاموس.

ب52- ودخلنا الزمان نصبح في عمرنا الجميل ونمسي.

ب70- ووصلت اغتراب يوم بأمس

ب82- وأديرا في المنازل كأسي.

ب86- صنت نفسي.

ب87- عما يدنس نفسي.

ب94- وننجلى بعد لبس.

ب97- ولن أمزج الطهور برجس.

ب102- ونورت لي حبسي.

ب 107- وتأخذان برأسي.

ب119- بعد ارتجافٍ وهمس.

ب122و123- وأديرا على المنازل كأسي.

1- شوقي، أحمد، الشوقيات، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1946 ج 2 ص 54 – 61.

2- البحتري، الديوان، الطبعة الأولى، قسطنطينية، 1300 هـ، ص 108 إلى 110.

۞۞۞۞

المقارنة الأولى :

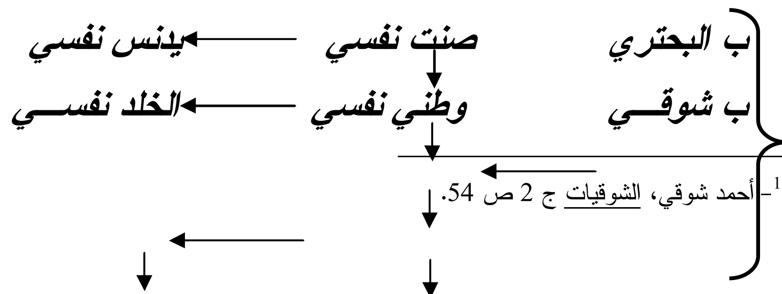
تتحتم ***مقارنة دلالية*** ما بين هذه الأبيات التي تجمعها كلمات ذات قافية واحدة " ***السين*** " ولكن قبل ذلك يذكر ما قدمه ***أحمد شوقي*** لقصيدته ومن بين ما قاله: " ***... وكان البحتري*** " رحمه الله رفيقي في هذا الترحال، وسميري في الرحال، والأحوال تصلح على الرجال، كل رجل لحل ... وهي تريك حسن قيام الشعر على الآثار وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار... وتجدوا سينية ***(البحتري)*** قد بقي بها (***كسرى***) في ديوانه أضعاف ما بقي شخصه في " ***إيوانه*** "...." [(1)]

هذا ما صرح به (شوقي)، أما (حجازي) فذكر بيتي البحتري وشوقي بعد العنوان بدون أي تعليق. كأن البيتين عنوانان فرعيان للعنوان : أغنية للقاهرة. يندرج هذا العمل الفني في التناص الذي يوظفه حجازي قليلا إلاّ في هذه القصيدة بإحترام القافية وبعض الكلمات.

يعتبر البحتري، لكونه هو الأول من حيث الزمن، إعتبار المصدر ينطلق منه التناص. فالمقلدان هما شوقي وحجازي إلا أن هذا الأخير اكتفى بإعادة البيت حرفيا، بالطباق الدلالي : صنت /يدنس بيت شوقي يوظف في شرح الضدين : لم يحدث فعل / صيانة النفس / إلا بفضل / الكائن المطهر/ الذي يكون بمثابة الوطن، كأن المنافس الوحيد للوطن هو / خلد الشاعر / ريثمتا يكون الفاعل المدنس كما تؤكده صيغة المضارع المضادة لصيغة الماضي / صنت/ هنا، يعني التضاد تحول الفعل من الماضي إلى حاضر يتحول بخلد الشاعر. يعين بيت (شوقي) أرضية المنافسة " / الوطن – المكان /، مجابه بشرية زائلة، إلا أن مقدمة شوقي للقصيدة تثبت العكس، بما أن كسرى خلد ذكره في بيت البحتري وليس في الإيوان، أي المكان التاريخي الذي شيده قد زال إذا، مهما اتبعت النفس عن اهتمامها بالخلد فتبقى مصونة محفوظة في الذاكرة.

يمكن أن تدرج "***أغنية للقاهرة*** " إلى الشعر الغنائي، عموداً القصيدة البيتان التقديميان، إنهما مؤشراً اتفاقه **حجازي** المعجب بالشعر القديم والجديد معاً، إذا احتوى العنوان على اسم علم "القاهرة " المشحون بدلالة متأججة متصاعدة. تتسلل من خلال متن القصيدة أسماء علم كسياج للمعنى والمدينة معاً ***كحسن فؤاد وصلاح جاهين وعبد الله.***

كلمة " أغنية " عنصر جديد لم يوجده عند البحتري وشوقي – فوجه للشبه بين الثلاث هو ما يعينه الرسم الدلالي التالي:



1- أحمد شوقي، الشوقيات ج 2 ص 54.

حجازي   ***وطني***

ب حجازي   ***صنت نفسي***   ***يدنس نفسي***

عدم انشغالها بالخلد   ***انشغالها بالخلد.***

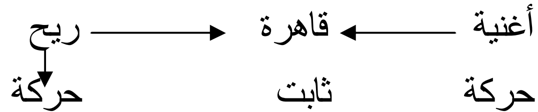
البحتري حجازي يبوحان بفعلي / الصيانة والدناسة /، **فشوقي وحجازي** يذكران الوطن، أما ***شوقي*** فيشرح لوحده التدنيس الذي يقع بخلد النفس – شرحه حشوي ضروري يبرر المعنى الغائب في بيت ***حجازي*** – يلغي هذا الغياب البيتين الأوليين وكأن ***حجازي*** هو المبدع الأول للقول. فليس بيته صدى لهم وتكراراً وإنما هو الأصل، وما يثبت ذلك تقطيع بيت ***حجازي*** إلى بيتين :

بيت 86 صنت نفسي
بيت87 عما يدنس نفسي.

إن هذا التركيب الجديد يجعل التوازي تاماً بين الضدين / صان / دنس / إذ وقع انقطاع بالحرف / عما/ فمدلوله غامض عند البحتري وزاد غموضا عند ***حجازي*** بموجب التكرار وموضع البيتين وسط القصيدة بدل أن تكون في أولها كما هو عند ***البحتري وشوقي.***

تنبئ الكلمة " أغنية " بتعالي الأصوات على أشكال مختلفة يتوقع من الكلمة حركة تصاعدية تفاؤلية – فالأغنية في طياتها الدلالية تعني الطرب أي الحركة الداخلية إما حزناً وإما فرحاً.

ليس من المجازفة أن يربط الناقد كلمة أغنية ***الحجازية*** بالتيار الرومنسي المنداح من شعر ***أبي القاسم الشابي*** حينما سمى قصيدته المشهورة "***أغاني الحياة***" المعبرة عن الانكسار الأليم والعميق. – أيكون الغرض الدلالي من الأغنية التطهير ؟ ما هي عناصر التطهير المتواجدة في الأغنية ؟ اسم الإشارة " هذه " تعينها – وهي الريح – ما يربط الريح بالأغنية هي الحركة. فالتركيب الاسمي بين مؤنثات يعلن إما عن حركة مطهرة وإما عن استقرار لحالة ثابتة سديمية :



فالحركتان الموجبتان الداعيتان للطهر تصطدمان بحاجز ثابت : القاهرة لعل عملية الطهر والتطهير تقع بفضل بناء العنوان التركيبي والنحوي– الأغنية / الريح : اسمان مؤنثان حاملان علامة التأنيث. فالعنوان جملة اسمية تصدق أكثر مما تكذب لوجود النكرة "***أغنية***" الدالة على الاختصاص يعني أنها معروفة، وحرف الجر يدل على رغبة الصلة بالعطاء – إن الضدين / صان – يدنس / عينا الموضوع : الطهارة والدناسة وهو شغل الشعراء الثلاث والقاسم المشترك

في خطابهم – تولد الثنائية الضدية / صان – يدنس / ثنائية ضدية مقابلة / أغنيـة خلـد / الناتجة عن الثنائية الضدية / نفس – وطن / = فتترتب العلاقات كالتالي :

$$\frac{\text{صان}}{\text{يدنس}} \simeq \frac{\text{أغنية}}{\text{خلد}} \simeq \frac{\text{نفس.}}{\text{وطن.}}$$

يلاحظ إثبات المواجهة بين الضدين بتقابل الصيغ الصرفية فيقابل الفعل الماضي / صان / الفعل المضارع / يدنس /، والدسم المؤنث / نفس / يقابل الاسم المذكر/ وصان/، ويقابل / الأغنيـة / الخلد/.

إذا ركبنا بين الكلمات نصل إلى معنى متماسك وهو : / صان النفس بأغنيـة / و/ يـدنس الوطن بالخلد / فالمعنى للتركيب الثاني كاذب لا يتماشى بما قرره الملقي في البيت عندما يعلن / ما شغلت عنه / كأنه رد لكلامه ووجهه إياه المتلقي. هناك حركة مضادة بين / شغلت عنه / و/ ما شغلت عنه فهذا التضاد ينعكس في الخلد بحيث ينقصه عنصر توضيحي وهو خلد النفس وليس الخلد وحده، هذا مما يجعل المنافسة تامة بين / الوطن والنفس/.

ما هو الحل لهذه المشكلة التي يثيرها التركيب ؟ كأن عنوان ***حجازي*** يسرع ليجيب " فالحـل هو "***أغنية*** ".

مشكلـة التقطيـع :

من عادة ***حجازي*** أو الناشر أن يفرض تقطيعاً لا يتماشى بعض المرات والدلالات. فـإذا كنـا مطيعين لاقتراحه لحددنا القصيدة كالتالي :

- الجزء الأول من البيت الأول إلى السادس عشر.
- الجزء الثاني من البيت السابع عشر إلى الثامن والثلاثين.
- الجزء الثالث من البيت التاسع والثلاثين إلى الخامس والستين.
- الجزء الرابع من البيت السادس والستين إلى السبعين.
- الجزء الخامس من البيت الواحد والسبعين إلى الرابع والسبعين.
- الجزء السادس من البيت الخامس والسبعين إلى التاسع والسبعين.
- الجزء السابع من البيت الثمانين إلى الثاني والثمانين.
- الجزء الثامن من البيت الثالث والثمانين إلى المائة والسبعة.
- الجزء التاسع من البيت المائة والثمانية إلى المائة والتاسع عشر.
- الجزء العاشر من البيت المائة والعشرية إلى المائة وثلاث وعشرين.

عشرة أجزاء لقصيدة طويلة فكثير جداً. فما يفرض التقسيم إلى مقطعين هو دائماً بيت ***البحتري*** المتواجد في البيتين 86 و87 فهو الفاعل بينهما، من المنطقي أن تبتدئ القصيدة منها إذ يخاطب وطنه مثلما فعل الشاعران قبله.

فالقسم الأول وهو الأطول موحد العناصر التركيبية والمنهجية العنصر المطهر الأول هو الريح. إن بناء الأسطر الثلاثة الأولى لا تكون في الحقيقة إلا سطرين من حيث العلاقة الدلالية يربط بينهما / ياء / ضمير متكلم مضاف إليه، تتصل الكلمات بفضل وجوده لتكون وحدة دلالية وحركة مكوكية متراوحة بين رحيلي وعودتي وصحوي – بناؤها هو :

1– هذه ريحها، وكأن رحيلي وعودتي اليوم صحوي.
2– كأن حلماً.

كسر الشكل علاقة بين حرفي التشبيه، وأجلى ضعف شدة الحرف الثاني "***كأن حلماً***" بالنسبة للأول. الحلم قدرة على إبعاد الرحيل المتوقع، لعل الرحيل ما حدث إلا فيه وبه– كان تكرار الضمير للمتكلم أكثر من صلة دلالية فهو يثبت العلاقة الوطيدة بين القاهرة و "ياء" أي أنا.

تتشكل ثلاث صور من خلال التكرار الصوتي المتشابه "الحاء" : [ريحها / رحيلي = جناس ناقص – حلماً وصحوي].

تمتاز بتزاوج اللون بالزمن كاختلاط الضوء المنبعث من النهار والشمس – وتمازج اللون الأخضر بالطبيعة الخصبة الدالة على حالة نفسية. تتداح من كلمة "***ريحها***" معاني الرحيل والحلم والعودة والصحو مما يصبغ القطيعة بصبغة سديمية بعيدة عن الواقع مرتبطة بالهواجس الداخلية.

عدم وجود الأفعال في الأبيات الأولى إلى غاية السطر السادس تنفي وجود أي حركة، كأنها لوحة زيتيةً معروضة خاملة. الجمل كلها اسمية إلا الجملة الاسمية / شجرٌ في دمي يجيش / خبرها فعل مضارع.

الطبيعة تحل الأبيات الأولى فكل العناصر موجودة من ريح ونهار وشمس وخريف، طير وآس وورس.

إن الصورة عن بداية التقدم في العمر شعرية ناتجة عن المقابلة البسيطة بين صباحات / خريف وأول العمر (بيت 7).

سنداً إلى الشرح اللغوي (1) لكلمة عللاني يستنتج أن العلاقة بين الملقي والقاهرة "رحمية" هي علاقة الطفل بثدي أمه إذ الفعل علل يعني أصلاً السقي واللين : "سقوا إبلهم عللاً بعد نهلٍ، عاللت الناقة = حلبتها صباحاً ومساءً وظهراً – وما بقى من اللبن إلا علالةٌ أي بقية، وبقية كل

شيء علالته ... علالة وهي اللبن الذي يجتمع في ضرعها بعد الحلب الأول. والصبي يتعـال ثدي أمه"[1]

ليس الربط بين أنا / الملقي / والقاهرة وطيداً فحسب وإنما هو ثقافي وشعري إذ صيغة الأمر منشئة العلاقة بين الشاعر ***وشوقي*** ماراً ***بالبحتري*** إلى ***امرئ القيس*** وهذا الربط يدعم معنـى البيت (***شجر في دمي يجيش***)(يذكر في البيت السادس و البيت 45) : (***علانـي بوقفـة***) الثثنية صلة بين شعر ***حجازي وشوقي*** الوقفة نسبة إلى استنجاد ***امرىء القيس*** بصديقيه : قفـا – قلب الفعل الأمر (بيت 16) للشاعر الجاهلي إلى مصدر عند حجازي وقفة / قفا – الشعر هو الصلة الدموية بين الشعراء ***كامرئ القيس والبحتري وشوقي وحجازي.***

لنمعن النظر في توظيف التكرار فيظهر أن العبارات توضع في موضع من القصـيدة فـي غرض معين لتزكية المعنى وضرب الأوتاد لبناء القصيدة التكرار يتذرع تسييج القصيدة ليس – إلا.

– سطر 6 و45 شجرة في دمي يجيش ← في المتن.
– سطر 16 و53 علاني بـوقفـة ← في القفـل.
– سطر 17 ← هنا كان حسن فؤاد ← بدء
– سطر 27 ← هنا كان صلاح جاهين ← بدء
– سطر 54 ← هنا كانت قهوة عبد الله ومتحف الفن ← بدء.
– سطر 55 ← وهنا كانت ليلتي وسريري ← في المتن.
– سطر 59 ← وكانت ← في المتن.
– سطر 62 ← كنت وحدي ← في المتن.
– سطر 28 ← ذلك الطفل ← في المتن الأول.
– سطر 39 ← ذلك الطفل ← في المتن الثاني.
– سطر 71 ← يا رفيقي أبصراني ← بدء.
– سطر 80 ← يا رفيقي ← بدء.
– سطر 120 ← يا رفيقي ← بدء.
– سطر 103 ← وجهها مقبل ← في المتن.
– سطر 108 ← وجهها مقبل ← في المتن.

1– الزمخشري، أساس البلاغة ص 433 – 434.

ما يلاحظ أن العبارات تترتب حسب مقامها الوظيفي من الهيكل – يساعد التكرار في تسييج المعاني واكتناه المقصود من وجودها في البداية أو في المتن أو في القفل.

يلاحظ أن العبارات تكررت مثنى مثنى عبر القصيدة كلها :

- شجر في دمي يجيش ⟵ مرتان ⟵ سطر 6 و45.
- علانـــي بوقفـــــة ⟵ مرتان ⟵ سطر 16 و53.
- هنـــــا كـــــــان ⟵ مرتان ⟵ سطر 17 و27.
- هنـــــا كـــــانـــت ⟵ مرتان ⟵ سطر 54 و56.
- كــــانــــت وكنــــت ⟵ مرتان ⟵ سطر 59 و62.
- يـــا رفيـــــقـــــــي ⟵ مرتان ⟵ سطر 80 و120.
- وانشرا على البلاد قميصي ⟵ مرتان ⟵ سطر 81 و121.
- وأديرا على المنازل كأسي ⟵ مرتان ⟵ سطر 82 و122 و123.

توظف أسماء الإشارة للربط بين المقاطيع التي فرضها الشاعر : هذه، هنا، ذلك. فعنـــدما يـــتم تكرار أسماء الإشارة ذات الوظيفة الانتقالية تعوض بتواتر حروف النداء أو بالعبارة : يارفيقي.

2- ***<u>المقارنة الثانية</u> : <u>بين النص الحجازي والنص التراثي :</u>***

عندما يعلن الملقي خبراً عن النهار والشمس يقصد تحديد فضائة المسيج " بهذا " و" بيـــاء " للمتكلم المضاف إليه :

بيت 4 ⟵ هذا النهار نهاري.

بيت 5 ⟵ وهذه الشمس شمسي !

بوجود الواو حرف عطف لا يمكن الفصل بين البيتين يعني أن النهار والشمس معروفـــان مـــن المتلقي إذن ما يقول الملقي فصحيح.

	حجازي	***شوقي***	***البحتري***
النهار	هذا النهار نهاري ⟵	اختلاف النهار والليل ينسي ⟵	// // //
	⟵ ——————	—————— ⟵	——————
الشمس	وهذه الشمس شمسي ⟵	وقباب لا زورد وتبرُ كربى الشم من ظل وشمس. ⟵	وقديماً عهدتني ذا هنات أبيات على الدنيئات شمس.
	// // // // // // // //	(عـ/ين / شمس) (عبد شمس) ⟵	من مدام تقولها هي نجم أضوأ الليل أو مجاجه شمس

المركبان/ النهار / و/ الشمس / متواجدان عند الشعراء الثلاث إلا النهار، فهو غير مـــذكور عند ***البحتري*** مما لا يضر خبر الملقى لكونه يملك ذلك النهار المشحون بذكريات الصبا والأنس.

/ ***حجازي***/ / ***شوقـــي*** / / ***البحتري*** /

النهار ≃ النهار والليل ≃ 0

الشمس ظل وشمس – أبيات ..شمسية

عين شمس – مجاجة شمس

عبد شمس

التساوي جليٌّ على الرسم الدلالي بحيث النهار يساوي النهار والليل.

ظل وشمس.

الشمس يساوي النهار والليل.

ظل وشمس.

لذلك لا يقف الملقي في إرجاعها كلها إلى ملكة : لأن العلمين لا يغيران مكتسبات ملكه بما أنه ينتمي إلى / عين شمس / وإلى الفراعنة / عبد شمس.

– يفهم من عدم وجود النهار عند ***البحتري*** أن الزمان درسه ولم يبق إلا مسك الشمس، صارت الشمس رائحة بمجاجها – غياب النهار عند ***البحتري*** يتكرر بغياب ورس في البيتين :

حجازي ← بيت 11 ← في الضفتين، وورس.

شوقي ← بيت 88 ← نقلوا الطرف في نظارة آس.

من نفوس وفي عصارة ورس.

وقع حذف في الشطر الأول من البيت وبقي / آس / وحذف الشطر الثاني / فبقي / ورس / وعوض المحذوف بالمركب / في الضفتين / بصمات شوقي جلية نصه هو المهيمن ما يجمع بين الكلمات الشوقية حرف عطف [شمس وورس وآس والتأسي]. فلنقارن وجود التأسي بالمرجعين:

حجازي بيت 15 ← بين الأسى والتأسي.

شوقي بيت 110 ← وإذا فاتك إلتفات إلى الما

ضى قد غاب عنك وجه التأسي.

البحتري بيت ← عمرت للسرور دهراً فصارت ***

للتعزي رباعهم والتأسي.

الأبيات الثلاثة متماسكة دلالياً والرابط بينها هو تقديم الحرف " بين " في بيت ***حجازي***. إذ الظاهرة أن الدلالات كلها منشطرة بالتضاد الذي يعلن عنه :

البحتري	***بين***	***السرور***	***و***	***التأسي.***
شوقي	***بين***	***الماضي***	***و***	***التأسي.***
حجازي	***بين***	***الأسى***	***و***	***التأسي.***

وجود " ***بين*** " ضمني في المرجعين ولذلك كان من الضروري أن يتقدم في بيت ***حجازي*** الذي يتم معناهما. ضمنية " ***بين*** " في المرجعين تجعل وجود / السرور/ و/ الماضي / زائلاً. يحل مكانهما/ الأسى / لزوالهما.

يستنتج من المقارنة أن الكلمات [***شمس – آس – ورس – التأسي***] كلها من مرجع (***شوقي***) لا (***البحتري***) ولو تظاهر الملقي بتأثره ***بالبحتري***.

الحقول الدلالية للفقرة المتراوحة من البيت 1 إلى 16 توزعها أسماء الخطاب وحروفه أكثر من أفعاله تنطلق من البيت 6 فقط بفعل مضارع (يجيش) فتكرر صيغة المضارع من بعد أربع مرات : [تنادي / أنادي – تواصل / تذوي] متوحدة الدلالة مثنى مثنى – ما انفرد إلا فعل ماض (تتابعت / وفعل أمر (عللاني)– يلفت فعل الأمر الانتباه قبل دراسة الحقول الدلالية يطرح السؤال : هل يوجه الملقي أمره ***لحسن فؤاد وصلاح جاهين*** المذكورين في المقطوعتين الثانية والثالثة أو هما مجهولان كما كان السامع يجهلهما عند ***(شوقي)*** و ***(امرئ القيس)***؟

من المستحيل أن يكون المخاطبان / حسن فؤاد / و/ صلاح جاهين معروفين لأنهما معروفين مركبان ينتميان إلى نوع العلم، والعلم عند اللغويين لا يعني شيئاً دلالياً. إذن يستحيل أن يكونا المتلقيين – ما بقي إلا الافتراض الثاني الذي يجعل الملقي يقتدي بالنصوص المرجعية القديمة ليثبت الحكم الذي أعلن عنه في البيت السادس (***شجر في دمي يجيش)*** أي شعره ينتمي إلى / ***البحتري/ شوقي/***.

الحروف والأسماء تتجاذب الحضور في هذه المقطوعة. يصل عدد الحروف إلى 21 حرفاً والأسماء إلى 31 اسماً. فالأول هو ريح والأخير وقفة وهي [ريح – رحيل – حلم – عودتي – اليوم – صحوى – النهار – نهاري – الشمس – شمسي – شجر – دمي – صباحات – خريف – أول – العمر – مغسولة – طل – منقوطة – سرب – الطير – آس – الضفتين – ورس – وجوه – مداراتها – معرابها – القص– الأسى – التأسي – وقفة]. تبدأ السلسلة بحركة : / ريح – رحيل / وتنتهي بوقوف / وقفة /.

إن الاسم الأخير إذا كان يقفل حركة الريح الأولى فيفتتح رسوخ المكان المتعلق بالعنوان : / القاهرة : هنا / كأن الفقرة تبدأ بجملة اسمية إلا أن الحركة الخاملة فيما قبل تنبعث بفضل تواتر أفعالٍ تتبع الفعل الناقص كان : [يسخو – يعطي – يرد – يبنيه – يشيع – ينهل – يمنح].

إذا كان صاحب اللقب مجهولاً من المتلقي فأعماله تعرف به. إذ إنها كلها سخاء وعطـــاء – فأعماله مجددة تنبعث منها الحياة / يرد الفضاء /.

عملية التطهير متواصلة لا بالعلمين ولكن بأعمالها ولذلك / اذكرا / عند شوقي يجد صـــداه فـــي صيغ الأمر: [علاني – أبصراني – انشرا – أديرا].

يمتاز ***حسن فــؤاد*** بصفات إنسانية كالسخاء والعطاء : إذا الملقي يخبر عن أنه قضى شبابه فـــي السجون طبع عصره لأنه كان " يعطي الوجوه سمتاً وأسماء "، و/ السمت / لغوياً يعني : (النحـــو والطريق ... تسمته = تعمده وقصد نحوه)[1]

كانت أعماله بناءة إذ وسع ما ضاق على الناس في القاهرة فيوفر لهم المنـــازل الدفيئـــة الأليفـــة الخضراء بأدوات محلية كالطمي والجنائن والنيل بحيث يضمر الربط بـــين الأخضـــر والمـــاء – فالفجر والشوراع والأعياد والنسيم كلها في متناول الفقير.

ما يلاحظ هو الفضاء الذي تسكنه القصيدة على الورقة البيضاء – في الفقرة الأولى تكتـــب خمسة أبيات على الجانب الأيمن (هي : 1 – 4 – 5 – 6 – 12] أما الفقرة الثانية فكلها على الجانب الأيسر إلى غاية البيت 36 حيث شرفات تميل كتابتها إلى الجانب الأيمن يتبعها في هذا الاتجاه البيت 39 و40 فما ترجع الأبيات تملأ فضاء الصفحة كلها بالسطر كله من البيت 54 لم يكن هذا الترتيب مجانياً، فإنها توازي دلالة العنوان المنشطر بين دلالة صوتية / الغناء / ودلالة مكانية / القاهرة /. فكل ما ينتهي إلى الصوت والغناء والشعر فيكون مصطفاً تحت / أغنيـــة / وكل ما كان يمس المكان فيتحير الجانب الأيسر لانتمائه إلى القاهرة – بما أن / علـــلا / فـــي الجانب الأيسر يمكن القول بأن فعلها تعليلي وتطهيري معاً.

(هنا) متبوع بـ (كان) تتشكل حول الفعل الناقص أربع صور حركتها تصاعدية متماشيـــــــة و"***معراجها القصي*** "، (***كان حسن فؤاد***) (***كان صلاح جاهين***)، (***كانت قهوة عبد الله***)، (***كانت ليلتي***)، و(***كانت***) (***كنت وحدي***) لم يذكر هنا قبل (***كانت وكنت وحدي***) وقع اختزال تركيبي من خلال هذا التوتر ولذا يدخلاني في صور الماضي المرتبط بالقاهرة.

(***هنا كان صلاح جاهين***)[1] الصورة الشعرية مرتبطة بعلمه (***كان يمشي بكفيه في المدينة والقاموس***). المركبان الاسميان يستوقفان الباحث – قد مر ذكر " ***الكف*** " في الديوان السابق

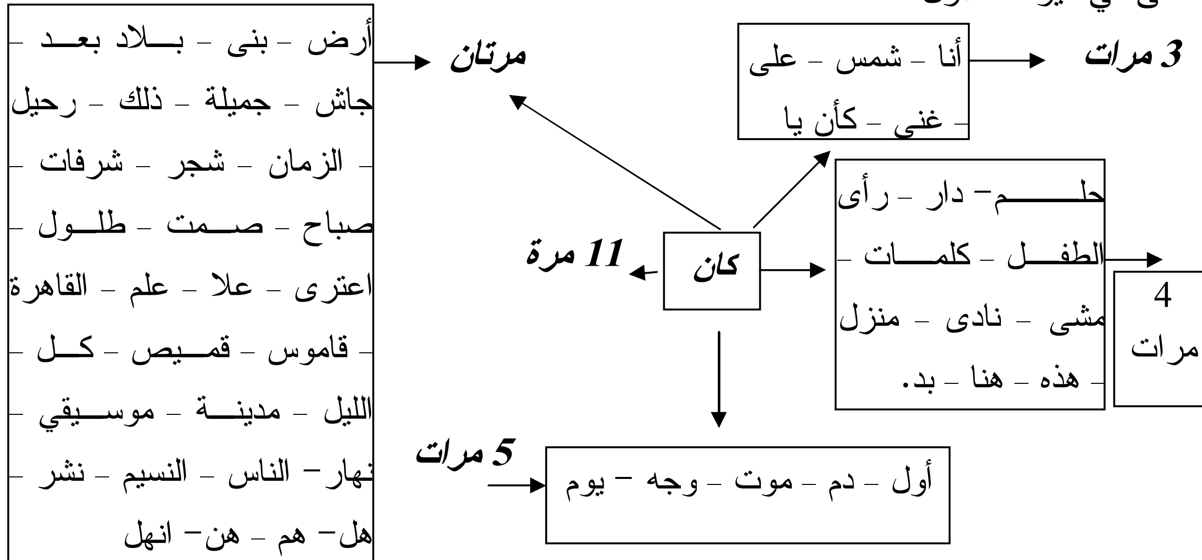
1- الزمخشري، أساس البلاغة، ص 306.

1- *Tomiche, Nada,* ***Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne.*** *Maisonneuve Laroche, Paris 1981 P.184 –185.*

تقدمه الباحثة كشاعر باللغة العامية شأن بيرم ومحمود رمزي وأبو شبنية ولد سنة 1930 كان رشاماً متفشياً موهوباً – كان كاتباً عاماً لجريدة " ***صباح الخير*** " ... الأهرام الثقافي ينشر قصائده " ***باسم مصر*** " (14- 4 – 1972).

التي تعني يداً مفتوحة وهي رمز السلطة والحكم – قد أخذ الحكم بالكلمات ومن أجلها استشهد كما استشهد من أجلها أطفال – لم يحمل الكلمات فحسب وإنما القاموس(2)

لا ترد الحياة للمكان إلا بالأحباب الذين يجتازون الزمن باسم الإشارة " هنا " الدال على القريب غير أن المزج الصوتي " هناك " يربط المكان بالنداء، كأن " كاف " الفعل الناقص لحقت اسم الإشارة وصار " هناك ". تتضح العلاقة في السطر 52 : " ودخلنا الزمان نصبح في عمرنا الجميل ونمسي وليس الغناء للمدينة فقط وإنما للعمر... فقط وإنما للعمر الجميل إذ صودف المعنى في ديوانه الأول.



إذا تمعنا في كلمة "*قاموس*" ولو كان آخرها حرف السين لا تنتمي إلى المرجعين وإنما هي من اختراع ***حجازي*** يمثل سعة علم ***صلاح جاهين*** اللغوي أي الكلمات ملكه الخاص.

<u>المقارنة الآخرى للكلمة حاملة السين كون في المرجع أو في شعر حجازي :</u>

البحتري ⟵ بيت 16 وإذا جفيت كنت حرياً

أن أرى غير مصبح حيث أمسى.

بيت 48 وكأن اللقاء أول من أمس

ووشك الفراق وأول أمس.

شوقي ⟵ سكوت عن هذه الكلمة.

حجازي ⟵ ودخلنا الزمان نصبح في عمرنا الجميل ونمسي.

⟵ ووصلت اغتراب يوم بأمس.

الفعل / نمسي / تحول عند انتقاله من المرجع إلى نص ***حجازي*** حيث كان الملقي يقول أنا / أمسِي / فصار عند ***حجازي*** نحن، يجمع كل الشعراء اختار الملقي دلالة المساء أي نهاية النهار

2– الزمخشري، أسرار البلاغة ص 522 (قمس : غمسه ... تغاضى – قعر).

ضمنياً يعني نهاية العمر عند ***صلاح جاهين*** – فالشعراء يمسون لا يموتون والصورة المتولدة من شعر ***البحتري مازالت تكتسي بجمالها – فالفعل المضارع " نمسي "*** يجيب للسؤال المطروح كيف مات ؟ أمسي هو مع ***البحتري*** و ***شوقي*** و***حجازي*** كلهم.

يثير / أمس / عند **حجازي** دلالة تحصر الأبيات كلها من 66 و67 و68 و69 و70 مكثفة المعاني جامعة المرجعين بالنص ***حجازي.***

المنازل المشار إليها هي : ***إيوان كسرى وقصر الحمراء والقاهرة،*** يعلن الملقي أنها كلها لا تدلاك إذ صارت / طلولاً طلولاً / فالأول يعني الإيوان والثاني الأندلس. الملقي وفي لحلم العظامة المتداول من شاعر إلى شاعر.

إن البيت 70 يعاكس دلالياً / وشك الفراق / ***للبحتري*** لكي لا يتحقق فأوقع الملقي الوصل تفادياً من القطيعة. فالحركة التواصلية للترحال مستمرة كأن الشاعر الأول المرجعي يترك وصية يتقاضاها الشاعر الراحل التابع ويقوم بها الأخير من سلسلة الشعراء الرحل. "***كأسي***" كلمة غير مرجعية ترتبط بالماضي التراثي ولو كررت ثلاث مرات في الأبيات 82 و122 و123 – رمز الكأس إرادة الحياة تشابه الصوت يقرب المركبين / قميصي / كأسي / دلالياً.

الكلمة / لبس / مرجعها نص ***شوقي*** دون ***البحتري :***

<u>شوقي</u> – بيت 21 ← قدها النيل فاستحت فتوارت.

منه بالجسر بين عري ولبس.

– بيت 36 ← يا فؤادي لكل أمر قرارٌ.

فيه يبدو وينجلي بعد لبس.

<u>حجازي</u> – بيت 94 ← و ننجلي بعد لبس؟

في نص ***شوقي*** يكتسي المركب اللفظي معنيين مختلفين مكتملين اللبس ما يغطي عري النيل ويجعل الأمر مغطياً أي غامضاً فاكتسى مصدر / لبس /، في بيت **حجازي،** المعنيين بكل بساطة ولا يضعف تماماً إذا كان مكررا عجز بيت ***شوقي*** (بيت 36). ما وقع إلا تغيير طفيف تحول هو إلى نحن / ينجلي / ننجلي.

فكرة الطهر مازالت تخطر ببال الملقي (بيت 97 : ولن أمزج الطهور برجس) ولكن لم تجد صداها في المرجعين مثله مثل كلمة / رأسي / في البيت 107 (***وتأخذان برأسي***) وهمس / في البيت 119 (***بعد ارتجاف وهمس***).

أما / حبس / وهو المركب أخير الذكر من حيث (السين) فإنه يجد مرجعيته عندهما :

البحتري ← بيت 51 ← فلها أن أعينها بدموع *** موقفات على الصبابة حبس.

← ←

شوقـــي بيت 8 يا ابنة اليم ما أبوك بخيل *** ماله مولعا بمنع وحبـــس.

← بيت 108 ← من لسان على ثنائك وقف *** وجنانٍ على ولائك حبس.

حجازي ← بيت 102 ← ونورت لي حبسي.

- عند (***البحتري***) /حبس / مرادف / لموقفات / وهو توكيد معنوي.
- أما عند / شوقي / فـــ / حبس / مرادف / لمنع / في البيت 8.
- ثـــــم / شوقي / يرجع معنى البحتري أي / الحبس / وقف /.

فكلها أفكار أي دلائل معنوية : [حبس = موقفات : منع = وقف] يلغي المركب الاســـمي فـــي نص ***حجازي*** / حبسي / بدلالة المكان أي السجن.

لأول مرة أعلن الملقي عن مراجعه بهذه الصراحة فهو ناقل بأتم معنى الكلمـــة، واســـتعمل التناص بدون تغيير كبير- لو حذف هذه الاقتناء لضيعت القصيدة رنتها الصـــوتية غيـــر أنهـــا بصورتين نهائيتين باعثتين للأمل :" ***فانشرا على البلاد قميص*** "(1)

" ***وأديرا على المنازل كأسي*** "(2)

- غير أن جسد
- أعـــــــــد

كلمتان تنزاحان وتتعلقان نحوياً يجمعها النفي بلا جسد / لم أعد.

الفعل " يحط " المتكون من حرف حاء يفتح المجال لسلسلة من كلمات متكونة هي أيضـــاً مـــن الحرف " حاء " منها : حلمي – حملت – أبحث – احتراق – لاح – ينحل

طردية

بث النقاد الحكم بأن " ***طردية*** " ***حجازي*** من أبرز قصائده تعبيراً عن جوهر نهجـــهِ الشـــعري لا بتغيير بناء القصيدة وإنما بتجديد الموضوع.كثيراً ما يلح ***حجازي*** فيما يخص تجربته الشعرية، على القصيدة المنظمة بالوحي والغيبوبة. ولكما صحا انتصبت القصيدة أمامه جاهزة منفـــردة : " ... فأعاود اقتفاء أثرها من جديد فيما قبعت عليه مما تناثر من ريشها خلال المصادرات الأولى "(3)

1- القميص : " الذي يلبس ... قد يعني به الدرع. روى ابن الأعرابي عن عثمان أن النبي صلعهم؟ قال له : " إن الله سيقمصك قميصاً، وإنك ستلاص على خلحه، فإياك، قال : أراد بالقميص الخلاقة ... "

لسان العرب، دار المعارف، بدون تاريخ، ج 5 ص 3738.

2- " الكأس " الزجاجة ما دام فيها شرابٌ ... الشراب بعينه... الخمر نفسها " لسان العرب، ج 5 ص 3802.

3-في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 229.

يستغل كلامه هذا ليكون بمثابة مقدمة لطرديته التي تبدو أحسن ممثل مسيرته الإبداعية في الشعر. كأنه يخفي طريقته الإبداعية بعموميات فيفكها الباحث بتحليل عناصرها كلها.فلا تتدرج تجربته الشعرية في اتجاه واحد.

لم تصدر القصيدة في الديوان الأول ولا الثاني وإنما ظهرت في ديوان "***شجر الإسمنت***" بتاريخ 1980 مخالف تاريخ المخطوط 13 ماي 1979.

تمخضت القصيدة طويلاً وولدت بديهياً إذ إنها نظمت في فترة النضج الفني والتخلي عن رواسب الماضي التي مازالت تتبع الشاعر وتطارده.

لعل الباحث يبالغ في قصده ويبتعد عنه كلما خمن بأن ***حجازي*** تأثر بشعر ***أبي تمام*** فاستهل قصيدته مثله :

" ***هو الربيع من أسماء العام الرابع ...*** "[1]

قال ***حجازي :***

" ***هو الربيع كان، واليوم أحد*** "

هلا يفند هذه الحكم إلا الشاعر بصراحة وإخلاص ليبين تقنياته التعبيرية ومساراته المختلفة.

" كان " فعل ليس في مكانه بحيث تغيير المكان أثر في المعنى وأثار خلخلة، عند القلب وقع انزياح.لو كانت القصيدة تقليدية لقلنا إنها دالية بمحاولة ترتيب أبياتها حسب القافية يقرب شكلها من تقديمها في المخطوط :

هو الربيع كان واليوم أحد.
وليس في المدينة التي خلت وفاح عطرها سواي.
قلت أصطاد القطا.
كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد.
يحط في حلمي ويشدو فإذا قمت شرد.
حملت قوسي وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد.
أبحث عن طير القطا.
حتى تشممت احتراق الوقت في العشب ولاح لي بريق يرتعد.
كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السما ثم ينعقد.
مقترباً، مستجمعاً صورته من البدد.
مساقطاً، كأنما على يدي.

مرفوفاً على مسارب المياه كالزبد.
وصاعداً بلا جسد.
صوبت نحوه نهاري كله ولم أصد.
عدوت بين الماء والغيمة، بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد.
ومنذ خرجت من بلادي ... لم أعد.

تتمركز القافية = [– 9] في كل من الكلمات : أحد – بلد – شرد – مبتعد – يرتعد – ينعقد – البدد – الزبد – الرشد.

1- أبو تمام ، الديوان، ص 283.

غير أن الكلمة الأخيرة تتحرف بالضمة : لم أعد مدعمة النفي يلاحظ أن الكلمات تجمع حسب وزنها =
أحد ثلاثة حروف.
بلد اسمان نكرتان.
شرد فعل ماضٍ.

أو يوحدها حرف العين [مبتعد، يرتعد، ينعقد] خمسة حروف في اسم نكرة وفعلان مضارعان.
وخمسة حروف أيضاً في ثلاثة أسماء معرفة
البدد
الزبد
الرشد

تطالعنا القصيدة المكونة من 108 كلمة، 14 كلمة منها أفعال في صيغة الماضي ضمنها 3 أفعال ناقصة (كان) و 10 كلمات منها أفعال مضارعة تثبت أن الحركة التي يثيرها الإنسان موجودة بوجوده إذ يقول **حجازي** : " ***الانسان هو الفعل في الجملة الغربية ...*** " [1]

الأفعال في المقدمة كلها في صيغة الماضي : كان – خلت – فاح – قلت – تدعم الزمن المرتبط بالطفولة.

" هو " الضمير المبتدأ حشو يؤكد الزمن الذي تحول وتغير. لعل التركيب العادي للجملة لم يوح صورة الطفولة لو قال : كان الربيع. تعمق المعنى وتشكلت الصورة بخلخلة مكان الكلمات يجوز أن تعرب كان زائدة لا فاعل لها، فيحصل الاعتراض الذي يوطد الانزياح النحوي.

[1] – في قضايا الشعر بالعربي المعاصر، ص 61.

ليس : حذف اسمها لأن الجملة الموصولية تعوضه دلالياً. فعوض من أن يقول : وليس أحد في المدينة، أشارت الجملة إلى الفراغ ببنائها حذف الاسم يترك المجال لكلمة " أحد " أن تلعب دورها الدلالي فكان التركيب التالي يخفي دورها :

واليوم أحـــــد
وليس أحد في المدينة

هذه الطريقة اقتصاد متقشف فيه لاستيعاب الحساسية الجديدة.

ضميرا المتكلم يربطان البيتين الثالث والرابع دلالياً :

سواي / قلت، ثنائية تسمح للأنا بالتوغل في القصيدة وهــذا الانســجام يتحقــق عروضــياً لأن الحرفين يتشاطران الوزن : "***فعولن*** ".

قلت : اصطاد القطا الجملة الفعلية في محل نصب مفعول به يخبر عن غرض الأنا، ألا وهــو الاصطياد ذو الدلالة المطابقة تماماً لعنوان القصيدة : طردية.

بنيت بعض الجمل بناءً نحوياً متوازياً :

كان	القطا	يتبعنـــي	من	بلـــــد	إلـــى	بلـــــد		
كان	القطا	ينحــــــل	كا	للـــؤلـــؤ	فـــي	السمـــا		
فعل ماض ناقص	***اسم معرفة***	***فعل مضارع***	***حرف جر***	***اسم مجرور***	***حرف جر***	***اسم مجرور***		

من حيث التركيب النحوي تشابه تام بين الجملتين ما عدا ياء المتكلم مفعول به والنكرة إنهما عنصران زائدان يثبتان تنقل الأنا من مكان إلى آخر بدون تعيينه.

أما المعرفة فتنشئ لا تناسقاً بين مستويي الصورة التي تقدم من جهة القطا في حالة الانحلال وهذا أمر مستحيل في الواقع كما يستحيل انحلال اللؤلؤ في السماء غير أن اللؤلؤ كنايــة عــن النجوم التي لا تنحل مثلها مثل القطا، وهذا ما يربط بين القطا واللؤلؤ المتجذران فـــي الوجـــود والكون – لغة الشاعر وطدت العلاقة بين الشعرية والفضائية.

لا تعزب نكرة [***بلد إلى بلد***] عن المكان بل تصل بين الطير والشاعر وصلاً دلاليًا حميمياً. إن المعرفة مخصصة بالفضاء إذ تتحول حركة الطير من الأسفل إلى الأعلى من الأرض إلـــى السماء من النكرة إلى المعرفة.

مقترباً
مستجمعاً ***صورته من البدد*** ← ***مفعول به***
مساقطاً ***كأنما على يــدي*** ← ***انزياح نحوي كأن الصورة على يده.***
←
←

مرفوفاً   على مسارب المياه كالزبد   شبه جملة.
وصاعداً   بلا جسد   شبه جملة.

تتواتر سلسلة من أسماء الأفعال مشتقة من أفعال مزيدة في محل نصب حال تتبع حركات الطير كلها في تحولاتها المختلقة، أي 5 أسماء. أفعال كلها مشتقة من أفعال مزيدة ما عدا الاسم الفاعل الأخير المشتق من فعل ثلاثي، يشكل امتيازه على الأسماء الأخرى " واو" حرف عطف. كأنه كسر التسلسل والتواتر المتواصل عند البحث عن الوحي الذي يكاد يتجسد شيئاً مدركاً حسياً. بالطيران الأسماء الخمسة تحبك صورة الاقتلاع ثم الطيران إنها لصورة حية مطابقة تماماً الواقع ومتماشية والإيقاع الصوتي الذي تثيره بعض الحروف المكررة [الراء – 3 مرات]، [السين والصاد 3 مرات]. يمثل الراء صوت المحرك والسين أزيز الأجنحة عند تحركها.

يجمع " الأنا " 18 كلمة في القصيدة كلها منها أحد عشر فعلاً، 7 في صيغة الماضي وأربعة في صيغة المضارع [اثنان في صيغة المضارع المرفوع واثنان في المضارع المجزوم]. هذه القصيدة ماضوية تنسخ في الزمن الماضي تجربة الأنا الشعرية.

أما الأسماء فأربعة فقط مرتبطة "***بالأنا***" كلها مضافة إلى ياء المتكلم الدالة على علاقتها الوطيدة بالأنا [حلمي – يدي – نهاري – بلادي] هي كلها أشياء الشاعر وهويته.

1- سواي
2- اصطاد مضارع مرفوع.
3- يتبعني مضارع مرفوع.
4- حلمي.
5- قمت ⟵ ماضي.
6- حملت ⟵ ماضي.
7- توغلت ⟵ ماضي.
8- أبحث ⟵ مضارع مرفوع.
9- تشممت ⟵ ماضي.
10- لي.
11- يدي.
12- صوبت ⟵ ماضي.

13- نهاري

14- لم أحد ← مضارع مجزوم.

15- عدوت ← ماضي.

16- خرجت ← ماضي.

17- بلادي.

18- لم أعد ← مضارع مجزوم.

الأسماء كلها مرتبطة ارتباطاً ماساً "***بالأنا***" الذي يحلم في الخلق والإبداع باليد الكاتبة في حياة الأنا وبلاده.

تتراوح حركات القصيدة الخمس من الإثبات [هو الربيع] إلى النفي النهائي [لم أعد]. كأنها موحدة عضوياً ومبنية بناءاً عادياً.

يوحد الموضوع المدخل الذي يقدم الزمان وهو موسم الربيع، واليوم هو الأحد، ويعين المكان: مدينة خالية ذات عطر يتبع الشاعر.

الجزء الثاني مسيج بجملتين اسميتين تقريريتين متشابهتين بنيوياً إذ الاسم مكرر والخبر جملة فعلية.

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد.

كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السما.

المدينة مصطلح مجدد ينصهر والواقع باللمسة الحسية لها، مع أنه ليس العنصر الأهم دلالياً.

تربط العبارة "***سواي***"بين المجرد والواقع. لو قال وفاح عطرها لبقيت المدينة فكرة مجردة : إضافة "***سواي***" تمكن حسي منها. وللعبارة وظيفية دلالية أخرى إذ تولي الشاعر قدرة الولوج في ميدان القصيدة.

"***الأنا***" ثابت الوجود يؤكده التاء ضمير الرفع فاعل بالفعل : قلت "***الأنا***" ركيزة القصيدة وسندها الحسي لاكتشاف عالم الاختراع والإبداع. يبحث "***الأنا***" عن هويته ووحيه، فيعقد علاقة خاصة مع القطا ذلك الطير الرمزي الذي يرتبط بالتراث العربي القديم. كأنه يمثل الوحي الشعري. فيرد في العبارات التالية مكرراً أربع مراتٍ :

اصطاد القطا

كان القطا

أبحث عن طير القطا

كـــــان القطـــــا

المكان وزمان القصيدة محددان بالجملتين : توغلت بعيداً للمكان و "***في النهـــار المبتعـــد***" للزمان.

كأن فعل الإبداع عند الشاعر يتطلب الانتقال بعيداً لتنشأ القصيدة فيطاردها مطاردة متـــواترة في المكان والزمان.

عنصراً الطبيعة من نار وماء مترسخان في القصيدة لينداح منهما رموز متنوعة. فالنار رمز المطاردة في بداية القصيدة وتشير إليه كلمات عديدة منها :

اصطاد – حملت قومي – احتراق – بريق.

حتى تشممت احتراق الوقت في العشب.

الصلة الدلالية تلتحم بين الفعل تشممت والاسم احتراق – العبارة منحرفة دلالياً، لا يتبع الوقت الاحتراق دلالياً، كأن الكلام خطأ، إنه انزياح. جعل من الاستعارة صورة جديدة.

يروي الماء القصيدة فيتسرب فيها ليزيدها حياة وحيوية طبقاً لحضور العنصـــر المـــائي عنـــد ***حجازي*** القائل :

" مرفوفاً على مسارب المياه كالزبد

عـــدوت بيـــن المـــاء والغيمـــة "

حركات القطا تتقاطع مع حركات "***الأنا***" عند صلة موحدة وهي الماء الذي يســـتخدم عنصـــراً للتطهير كي تتضح الرؤية ويتعمق الوعي في عملية الولادة والتوليد.

لا يعتبر (***كوهن***) التشبيه شعرياً، غير أنه في هذا البيت يجمع بين حركتي الطير والماء. أما الرفرفة فبعيدة كل البعد عن حركات الزبد.

حلت كلمة "***نهاري***" ***في البيت : " صوبت نهاري كله "*** المجازية محل قوسي المادية لو قال: "***صوبت نحوه قوسي***" كله لضعفت الصورة وانعدمت تماماً فتثبت قراءة "***لم أحد***" للتكرار المعنوي، غير أن قراءة ثانية تتجلى من خلال المخطوط "***لم أصد***" التي تكون أقرب من المعنـــى المقصود المعبر عن صعوبة إنشاء الأفكار أو توليدها. يقرر الفعل : لم أحِدْ " الصـــدى المعنـــوي الموجود في الأخير "***لم أعدْ***" إنه مصمم على الاغتراب منذ بداية القصيدة : يتبعني من بلـــد إلـــى بلد.

الإبداع فني متغاير يدل على تحويله بقوله :

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد.

الإلهام موجود بدون انقطاع يطارد الشاعر من مكان إلى أخر غير أن صفة المطاردة تتعين عند العبارة : أبحث عن طير القطا. غياب القطا تعلن عنه وظيفة الفعل " ***أبحث*** " دلالياً.

ينشىء التكرار انزياحاً دلالياً، فالطير هو القطا ولا فائدة للحشو في هذا البيت إلا لتدعيم عدم منفعة البحث عن الوحي للخلق والإبداع. ينفي الانزياح تقرير الخبر : يتبعني.

يتعاكس البيتان دلالياً ولو توحداً بعنصر القطا

قلت اصطاد القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد.

فعل الاصطياد يقوم به " ***الأنا*** " لملء الفضاء الإبداعي غير أن " ***الأنا*** " ليس صياداً بالمعنى الحقيقي، وإن دلت العبارات على ذلك فالاستعارة تنشئ صورة المطاردة المجازية الجميلة تحول المفعول به [القطا] اسم كان في البيت الثاني عند حلوله في فضاء الأنا فأخذ يتبعه حيثما ذهب.

الانزياح دلالي هنا إذ الطريدة تفر من الصياد عادة، فكسر القطا الانفعال الطبيعي وعاكسه بمتابعة الصياد الذي صار هو المتبوع. والحلم يثبت المعاكسة، وبالتالي يشرح الشاعر مسيرته الشعرية. كأن القصيدة نشأت في الحلم بزيارة القطا الشادي بينما الأنا في غيبوبة، ولكنه إذا صحا تحررت القصيدة.

يقرر الفعل " ***يتبعني*** " المطاردة المتواصلة بدون انقطاع والدليل على هذه المواصلة في المطاردة " ***هي حملت قوسي*** " جملة تقوي الفعل " ***اصطاد*** "وتؤكده معنوياً.

تتعلق الصورة " ***وفاح عطرها سواي*** " بحاسة الشم التي تربط الأنا بالمدينة. ليست المدينة جدران وبناءات ومرافق عامة ,غنما هي رائحة منتشرة غير محددة في نوعيتها أهي طيبة أم عفنة. يكثف التعميم الصورة التي تنداح إلى دلالات عديدة. كأن المدينة الخالية من سكانها تتنفس وتطلق عطورها.

أنشأت الاستعارة انزياحاً وصورة في البيت :

" ***حتى تشممت احتراق الوقت في العشب*** "

تشير كلمة العشب عادة إلى الخضرة لأنه في الواقع يستحيل أن يحترق العشب، ترجع الاستحالة إلى الشم إذ وقعت في هذه الحاسة خلخلة مرتبطة باللاواقع وبالحلم اذ الوقت لا يحترق في الحقيقة.

إن التشبيه بدوره أثار في البيت التالي صورة شعرية :

" ***مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد*** "

رفرفة القطا تحرك صورة الكشف والخلق وتزودها دلالة الفرح والنشوة حيث الماء يحييهما – الحشو في المشبه به – كالزبد– زاد من كثافة الصورة وغموضها إذ فيها افتراضـــان فإمـــا يتعلق هذا التشبيه برفرفة الطير وإما بمسارب المياه، تكون العلاقة الأخيرة بديهيـــة. فالأجـــدر بوظيفة التشبيه هنا أن يجمع بين حركة الطير وحركة الماء لتنداح منه الكلمات والصور فوارة كالزبد.

توظف الصورة التوصيل دلالياً حين قال الشاعر :

كـــــــان القطـــــا

ينحل كاللؤلؤ في السما ثم ينعقد

يؤلف التشبيه معنى يستحيل تحقيقه في الواقع. بهذا التشبيه، من حيث المستوى النفسي، قـــد عاين الشاعر القطا معاينة جمالية من جانب تناثره في الفضاء . يحتمل أن يكون " ***التضمين***"

لا واعياً غير قصدي، لم ينو الشاعر أن يخبرنا بأنه في تنقلاته ينحل مع أن الصورة عبرت عن حالته الوجودية كلها أي وجوده يتأرجح بين الانحلال والانعقاد. هل تقرب الصورة التي تنشئها الآية :"***ولا أقسم بمواقع النجوم*** " ؟[1] بحيث أن القرآن أنزل نجوماً متفرقة وإنما جميعاً في ليلة القدر [2].

وقعت خلخلة في العبارة "***وصاعداً بلا جسد*** " في حركة الصعود الذي يحدث عادة بالجسد، أما هنا فنفي محدث الفعل أي الجسد أي المادة.

تطهر الوحي بالماء ذلك العنصر المضاد للنار ومزيله فهو الماء الذي غـيض فـــي صـــلب القصيدة المنتصبة بفضل تخلي الوحي عن قشرته ليبقى اللب والمعدن الصافي حيث تواصل بناء الصور البارزة تواصلاً أفقياً : " ***لا تساقط في فراغات، لا انتقالات مفاجئة، بل نتحرك حركة تكاد تكون منطقية الخطوات...*** "[3]

لما أعلن قراره للخروج بعيداً عن البلاد شكل " الأنا " صورة الشاعر الشائعة في الخمسينات إذ إنها صورة الرائد الذي يطير على مسارب المياه ليشق الطريق للآخرين ويقدم لبنـــي جيلـــه تجربته الشخصية في عصر متأزم. هي الصورة الرمز لمغترب القرن العشرين.

يسكن " الأنا " إطار الشعر داخلياً. تلتصق به روائح واحساسات وأشكال - الأفكار بســيطة تجرها الحاسة. إن القصيدة أعراس الروائح والكلمات المرفوفة والإيقاعات الرقاصة. الفضـــاء والزمان فيها ملكا الشاعر الذي تمكن منهما.

1- في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 42.

2- سورة الواقعة الآية 75.

3- الطبري، جامع البيان، تفسير الواقعة ص .96

لا تكثر المحسنات البديعية كالجناس الناقص المقلوب :

حلمـــــي / حلمــــــت، يشـــــدو / رشد

وطباق : حلـــــم / يقظـــــة

خــــرج / عــــاد

إنها تصفية ذات غرض مكتنه في الولوج في الطاهر بالبساطة والسهولة التي يفهمها الجميع.

كما يتوقع رجوعه إلى شعر ***امرئ القيس*** و***المتنبي*** و***البحتري*** ظهرت بعض ملامــح هــذه الرجوع في " ***شجر الإسمنت***".

توضح القصيدة المسيرة الشعرية ولكنها لا تفيد كثيراً في فهمها مع أنها تستكشف جماليــات الوجود الطبيعي. إنها قد رفعت القارئ فوق المألوف على الرغم من كلامها المرسل المبســط. إنها بيان لتجديد آلات الشاعر بالرفض وإرادة التجاوز أو بالأحرى بالهروب إلى الأمام ليتفادى وجع الألم والعذاب : لذلك ما استقر الشاعر في مكان ليحرر شعره ويجدده بخبــرات ثقافيــة متعددة.

ما أكثر الشاعر من الغموض، قصد التوصيل بالشفافية، وما أراد أن يعتزل باغترابه ولا أن يتعالى عن الواقع الحي وإنما أن يعيشه بعيداً عنه ليراه ويعيه.

تثير القصيدة قضية موقف الشاعر من الإبداع الفني. فلا تحاول الإبهار بتكديس الصور وإنما صورها التزويقية بسيطة وعلى الرغم من هذا التبسيط يتسلسل الموضوع ويتغلغل.

طورت القصيدة "***طردية*** " بنيتها التعبيرية والدلالية وافتقرت إلى القدرة على التوصيل وخير مفصح على المعنى **حجازي** نفسه عندما قال ***: التوصيل هنا ليس مشكلة تعقيد تعبيري بقدرما هو علاقة بين الشاعر وبين المادة الشاملة وليست المادة اللغوية فحسب بل أيضــاً المــادة الفكرية والتصويرية، أعني علاقة الشاعر بالواقع ...*** " (1)

فتقت القصيدة الخيال فانداحت منها دلالات متعددة توضح مسيرة الشــاعر الفنيــة وكأنهــا حصيلة تمخضت وظهرت للوجود بعد ممارسة طويلة للشعر، واستخدام لغة للكشف والتغلغــل وتوظيف رمز القطا شأن شعراء الحداثة غير أن هذا الرمز أثار لغزاً كان أساس رؤيا الشاعر.

اكتسبت القصيدة قيمتها من بنائها الجديد فالموضوع مكرر والشاعر شأن شعراء جيله يبحث عن ضالته الشعرية ومذ خرج من الشعر التقليدي شعر ***العقاد***، ***حافظ شوقي***، وغيرهم، لم يعــد إليه ولكن المسيرة الشعرية لم تنته بعد " إذ " يتوقع رجوعه إلى بلاده، وكانت المحاولة الأولـــى في سنة 1991.

---

[1]- في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 61.

يوتوبيا

<u>إلى جاك بيرك</u>
أشجار الاسمنت ص -88-90

فلنقل، نحن هنا أندلسيُّون !
فلا نطلب في الأرض سوى ما يطلب الحجاج،
أبناء السبيلْ

┴ ┴ ┴

ولنا من لغةِ الله كلامْ
نتهجاه على تجعيدة الصخر،
ونقراه مع الطير هديلا بهديـلْ

┴ ┴ ┴

واتحدنا بالمسافات، وبالوقت،
فما عاد لنا بدءٌ، وما عادَ وصولْ

┴ ┴ ┴

ولنا البرزخ، والمعراجُ فينا
واتصال القدم العاري بماء البحر،
أو بالرمل عشقٌ وحلولْ

┴ ┴ ┴

الصحارى استرجعت فردوستها
والبحر من أعلام من مروا عليه أرخبيلْ

┴ ┴ ┴

واكتشفنا وطناً في زهــــرة الدفلــــىَ
ووقتاً صافيا يرشح في الوديان من كر الفصولْ

┴ ┴ ┴

ثم وجهُ الله،
والكون الذي ما بين امرئ القيس إلى لوركا
ومن يلهي إلى قبر الرسول

┴ ┴ ┴

ولنقل، إنك شيخ الوقت
فانهض أيها الشيخُ الجليلْ
آن أن يستأنف الأندلسيون الرحيل !

باريس يونية 1981

لا يعتبر التناص، مبدئيا، سرقة مقولة أو تكررها، أو اقتباسها، تضمينها، وإنما هو وسيلة للربط المتواصل بما أبدع من قبل. ولذلك يوظف الشاعر المبدعٍ التناص كأداة فنية للتعبير عما يخالج ذهنه، وليعيد قولاً مأثوراً بطريقة مغايرة، فينجر عنه الانزياح والتوليد. وهذا ما وقع لقصيدة حجازي يوتوبيا[1] حيث تبدو لأول وهلة تناصاً أو تجاوباً وصدًى لقصيدة نازك الملائكة : " يوتوبيا الضّائعة "[2]. يستجلى التناص بالمرة وبكل سهولة من حيث العنوان أنّ الشاعرين يحلمان بعالم فاضل، ولكن شتان بين النصين، فما التشابه إلاّ في العنوان، أما في المضمون فالمرامي مختلفة كل الإختلاف- كأن الشاعرة الملائكة، اخترعت يوتوبيا، ثم ضاعت فيها، كمراهقة تقتاتُ السَّوفَ، وتعيش في علام مستحيل، بنيته لوحدها لتعيش فيه وحدها، أمّا يوتوبيا حجازي غير موصوفة بصفة سلبية وإنما هي مفتوحة، سلمه المفتاح جارك بارك لما ألقى خطاباً بكولاج دي فرانس، ليقفل به مسيرته في التعليم الجامعي سنة 1981. كان الشاعر في تلك السنة بباريس، فنفترض أنّه كان حاضراً ضمن الجمهور المعجب بالشيخ كما يلقبه الشاعر. على كلّ، لا يهم إن كان الشاعر حاضراً، ذلك اليوم، أو غير حاضر، وإنما هذا مجرد فرضية تساعدنا على القول بأن خطاب جاك بارك [3] هو درجة الصفر للغةِ يوتوبيا الشعرية، من حيث مسيرة القصيدة الحجازية هي انطلاق من الضيق الخاص " بأنا " للملائكة، إلى " نحن " الواسع، المتمثل في الشعب العربي كله.

نعتبر يوتوبيا حجازي وليدة خطاب جارك بارك الذي سمى العالم الأفضل عند للعرب بأندلسيات *Andalousies* حيث تتوفر فيه وحدة الأمة العربية بوحدة الدين واللغة والجهد المتواصل للشد بزمام المعاصرة والحداثة. فكأن حجازي يطمئن الشيخ –كما يسميه – إكراماً له، بالإعلان على أن ليوتوبيا قد تحققت، وسمحت للشعب العربي كله أن يعيش السعادة التامة، تحت ظل الإسلام المتسامح بالحب والاتحاد والسلم. فالغاية الأخلاقية قد تحققت بتخيل عالم أفضل، تتم فيه الوحدة والاتحاد.

تتحاور القصيدة من خلال تناص خارجي أي علاقات عبر نصية خارجية، معلنة، من بدايتها، عن العناصر المكونة لهذه السعادة، ساكتة عن مرجعيتها، وعن النص الغائب لجاك بارك. إنّ مشروع القصيدة على مطلقات يقينية لعالم يتخيله الشاعر، استجابةٌ للحلم الذي كان جاك بارك يحلم به –فالهدية أندلسية، أي تقصد عرباً فقدوا وطنهم ثم استرجعوه في اليوتوبيا، فاتصلوا بحقيقة كونية كبرى، وأحسوا بواجب المساهمة في بناء المدينة الفاضلة على وجه الأرض، وهمْ فقراء يكتفون بالقليل، توحدهم لغة الله، وبها تمكنوا من الاتحاد :

---

[1] حجازي، ديوان أشجار الإسنمت، ص 88-90

[2] الملائكة، نازك، شظايا ورماد، بدون ناشر، مط، المعارف، 1949.

[3] -*Berque, Jacques Andalousies, Sindbad, Paris, 1981.*

" واتحدنا بالمسافات وبالوقت

فما عاد لنا بدءٌ وما عاد وصول "

يتحاول الفعل " اتحدنا" خارجياً، مع خطاب جاك بارك الذي ذكر كلمة التوحيد، الذي يتولد منها الفعل : اتحدنا.[1]

إن العبارة "اتحدنا" انزاحت دلالياً عما كان يقصده بارك فالتوحيد عنده ديني أما الاتحاد الحجازي فسياسي/ إجتماعي، يسكن به قلق جاك بارك ما التناص، هنا، إلا وسيلة تلخيص مصبوغ بصبغة شعرية منزاحة تحت ريشة الشاعر/ الرسام، كما يبدو هنا حجازي.

يقدم خطاب جاك بارك فكرة سعة البحر[2]، فيصوغ حجازي من البحر صورة شعرية دالة على سعة الحضارة العربية من حيث توفر أعلامها :

" والبحر من الأعلام مروا عليه أرخبيل"

ينكفئ الشاعر على قصيدته التي تضيق به، فيلوذ بانحناءة المجازي حيث تحول البحر عنده من صفة السعة ولم شمل العلماء إلى صفة الممر لأشهر العلام، لم يسمهم حجازي كما فعله بارك، ولكنك انزاحت الصورة دلالياً من البحر الواسع إلى أرخبيل. تحمل الصورة الشعرية في طياتها، النص الغائب الذي ذكر نفراً من العلماء، من بينهم شاح ولي الله الدهلاوي[3]، وأبو الكلام آزاد[4]، وميشال أفلق، وجمال عبد الناصر، والشيخ محمد عبده، ومحمد المبارك والشيخ صبحي صالح. بلغ عالم اليوتوبيا العالمية، وضم شعراء من امرئ القيس إلى لوركا.

والكون الذي ما بين امرئ القيس إلى لوركا

ومن دلهي إلى قبر الرسول

كلهم صنعوا المعجزات، كل واحد[5] وميدان اختصاص. ونلاحظ في العبارة "مروا عليه " انبثاق صورة مرجعيته مخفية، لو قال : مشوا عليه، لكانت صورة المسيح ماشياً على الماء " وهو أيضا محقق المعجزات. قلصت المسافة في انزياح صورة في صورة متداخلة.

---

(1)– *Din wa Dunya : « acceptons cette grande devise, mais plutôt que de tautologie réductrice entre les deux termes, parlons de dynamique unitaire = de l'arabe tawhid »*
Jacques Berque, Andalousies, Sindbad, paris, 1981, p.20.

(2)– Jacques Berque : «… le grand large de cette mer disputée, mais où se croisent les éclairs des trois religions de livre, et deux grandes civilisations, avec ce qu'elles ont pu engendrer de variétés et muances, et d'anticipation et de sauvegardes.» Andalousies, p 42.

(3)– Encyclopédie de l'Islam Paris 1965, Tome II, p261.

(4) أبو الكلام آزاد، (1888، 1958)، سياسي وأديب، من زعماء الإسلام في الهند، وكبار المجاهدين في سبيل استقلال بلاده– رئيس المجلس الوطني عدة مرات.

(5) في الديوان قيل : دلفي، اسم غير موجود، لعله غلطة مطبعية دلهي قد نقله الأوروبيون على هذا الشكل. أصل الكلمة دلي.

النص الغائب يفرض نفسه على تسلسل الأبيات، ويفرض حلمه،[1] كأنه يدخل من جديد أفكاره عبر القصيدة لينشئ ويحث على الاستئناف كما يقوله البيت :

" **آن أن يستأنف الأندلسيون الرحيل !** "

إلى أين ؟ إلى اليوتوبيا / أندلسيات، إلى الحلم الجميل[2].

من الشاعر ومن الخطيب ؟ وقع انصهار تام بيم ما قاله الشيخ جاك بارك والشاعر، حدث، فعلاً، التناص، بين نص غائب غرضه أن يلم الناس في أندلسيات موحدة، وقصيدة حية بالنسيج الذي مدته بينهما وبين النص الغائب دلالياً، ولذلك انزاحت دلالتها عن نص نازك الملائكة، وتجاوزتها، تريد أن تقول بطريقة مخالفة ما قاله النص الغائب الذي يدعو (أنادي) فتستجيب له القصيدة (النقُلْ).

فتنشأ ملاءمة دلالية تزيد من اختزال الإنزياح. أنشأت القصيدة أسطورة اليوتوبيا، وكانت في المستوى المنوط بها لخلق الأسطورة.

منتصف الوقت

يوشك السفر أن ينتهي بالقصيدة " ***منتصف الوقت*** "، كأن الشاعر وصل إلى مرسى الاستقرار بعدما أن انتقل من مراحل متعددة جرب فيها الإخوان المسلمين والانخراط إلى حزب البعث ثم تأييد الناصرية، يتوقف السفر في محطته الأولى وهي زمن المراثي بحيث الفراغ يصادف الشاعر بأرض الغربة فيستحضر بها صورة الأب الريفي وما يتفرع عنها من صورة الإمام الديني، ويستبدلها بصورة الزعيم البعثي ثم بصورة ***عبد الناصر*** ثم بالصورة الأخيرة المتجسدة في ***جمال الدين بن شيخ***، يهدي له القصيدة إهداءً مبهماً، فالصورة غامضة بقدر ما كان العنوان غامضاً لا يسهل على المتلقي أن يستوعب العلاقة المتواجدة بين عنوان الديوان " ***أشجار الإسمنت " وبين عنوان القصيدة " منتصف الوقت "***.

يستعصي الفهم على المتلقي فيما تقوله القصيدة التي تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وبتوظيف كلمات المتصوفة، لا علاقة لها بالشاعرين المتجسدين في " الأنا " الشاعرة.

فالواحد كهلٌ، خرج فعلاً من ظله إذ هو صاحب تجربة طويلة بالغربة، إنه شاعر ومترجم غزير التأليف، والآخر، كهل قد خرج من ظله غير أنه حديث التجربة بالغربة ولذلك يشعر بالفراغ فيستحضر الأب الريفي رمز الصفات التي آمن بها طول حياته كالأمان والكرم والقيادة والانتصار.

---

[1] – *Jacques Berque : " Faire d'un tel espace, qui nous arrive du temps, notre nouveau champ sémantique, ne serait-ce qu'un rêve Andalousies, p.42.*

[2] – *Jacques Berque : " J'appelle à des Andalousies toujours recommencées, dont nous pouvons en vous à la fois les découles amoncelés et l'inlassable espérance " Andalousies, p.43.*

كأن الشاعر عاجز على قطع كل علاقة مع ماضيه، وفعلاً لا يستطيع أن ينطوي على الانقطاع الحاسم بالمعنى الذي تؤكده دلالة بيت الشاعر الحداثي القديم أبي تمام الذي قال :

فنفسك قط، أصلحها ⊥ ⊥ ⊥ ودعني من قديم أب

ولذلك من خلال هذا السفر الطويل تعددت أسماء الأب الريفي الذي كان بمثابة الإطار المرجعي لتدعيم البحث المتواصل عن الهوية.كلما حاول استحضار صورة الأب خارج القصيدة تمكن الشاعر من أن ينزل فيها منزلة المركز، محافظاً فيها على لوازمه ووسائله البنائية.

ما هي صورة ***بن شيخ ؟*** فعلاً، إنها غامضة بحيث إنها تختلط بصورة الأب. بن شيخ أمين مثل الأب، ولذلك وضع الشاعر الأمانة بين أيديه منتظراً منه أن يضيء له الطريق. فلا يعرف إلا بتوحده وبصوته الأليف.

إنها صورة غامضة تحول دون المتلقي الذي يفهم أن ***بن شيخ*** رجل أخلاق، توضع في يده الأمانة ويمدها للمساعدة. باسم الأخلاق عاش في الغربة ومن أجلها يتشاطر الشاعران تقلبات الدهر بالخروج من ظلهما. كلاهما يعيش القلق الذي فرضته عليهما الحداثة. انهما مجبران على الالتزام بالوعي الحداثي بحيث هو عقل « بنقي عن نفسه، دائماً، إذ عان النبوة العاجز عن التمرد، وينفي عن نفسه دائماً سطوة التبعية لأي أب، إنه عقل يردد : ليست لنا علاقة بالأب، أو نحن نفضل أنفسنا، دائماً عن الأب، عن أي أب، نبحث عن ما يميزنا إزاء الشبيه، لكن هذا لا يمنع من الإفادة من الأب كأي شخص آخر، ومن الشبيه كأيّ نقيض»[1]

-

[1] جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، الط. الأولى، بيروت 1994.

الفصل الثالث :

تطبيق

1- الصورة صورتان : مبتكرة ومكرورة

الصورة المبتكرة :

1- العين
2- الجدران تلٌ
3- الغراب الصاحب
4- الثلـج
5- الأرض ماتت فهي في اليد
6- أشجار الإسمنت

الصورة المكرورة :

1. التاج
2. بنلوب
3. النول
4. الحديد
5. العنكبوت
6. إلـه الجنس
7. الشمس

الغرض من هذا الفصل، إختيار بعض الأبيات، أو بعض التراكيب، التي تنزاح دلاليا لتطبيق أفكار جان كوهن، المتعلقة بالإنزياح في الشعر الفرنسي المعاصر.

إخترنا عينة من شعر حجازي تقرب من أمثلة كوهن، لإبراز الملاءمة والمنـــافرة، التقـــديم والتأخير، التحديد والوصل، وضربنا أمثلة بعض العناوين التي تنزاح دلالياً...

بفضل هذا التطبيق الضيق، نحصل على نتيجة هي أن الانزياح منشأ الصور الشعرية التـــي تعتبر منذ القدم، طريقة للتكلم، تختلف عن الكلام العادي، وتبتعد عنه، إذ توظف اللغة الشعرية بطريقة خاصة، لتكوّن " **انزياحات لغوية** "[1].

و لذلك يبتكر الشاعر الصورة الجديدة، و لم يسبقه أحد في هذا الاختراع، ويلجأ، أحياناً، إلى الصور ة المكرورة محافظا على المعنى، مغيراً القالب، مخترعاً بالتالي صورة جديدة " **علـــى الرغم من أن بعض العلماء الفرنسيين إذا استعملوا الاستعارة المكرورة لم يخترعوا صـــوراً جديدة، على أساس أنّ اللغة العلمية مرجع معياري، فلا تكون الاستعارة من حيث التحديد إلا ضعيفة جدا**"[2]

وظف **حجازي** كلمات عادية، واضحة وبسيطة في بنية البيت وشكل القصيدة حيث الصورة الشعرية تنشأ كأنها جديدة و مكرورة أحيانا أخرى. فيتسع مجالها في كلام مجازي مبني علـــى الاستعارة والكناية و على التشبيه. أحيانا ومهما كان نوع الانزياح في الصور، قويا أم ضعيفاً، فالطابع المائي والأرضي يطغى على الرموز الحجازية، كالعين مثلاً، تُولد عنصرا مائيا، أمـــا التل فيوّلد عنصرا ترابيا.

تتولد من الصورة المبتكرة صورا عديدة بحيث الشاعر يحقق مفهومه للإبتكار، بـــأن حيـــاة الصورة الشعرية، بوجه عام، ترجع إلى سياقها، وأن ابتكارها يرجع إلى كيفية توزيع الكلمـــات في البيت، وإلى طريقة بنائها. كثيرا ما يؤدي التوليد إلى الإبداع، كما يقول عنه **كمال خيربـــك** بأنه : " **ذاكرة ومشروع في آن واحد** "[3]، وما المشروع هُنَا، إلا الصورة المبتكرة.

إن معجم **حجازي** الشعري حافل بمفردات جد عادية، تولد صوراً جديدة، كأن العبارة :

/ ريف/، مثلا، تتحلى في شعره بمعنى محدّد، لتعبر عن المحيط الخاص بـــه، إنـــه ريـــف حجازي، يرتبط بواقعه الذي تعريه الكلمات العادية المولدة للصور الجديدة، بل تتحاشى كلمات ذات دلالة فلسفية كونية، كما هو شائع في الشعر العربي الحديث كالفراغ والخراب والتمـــزق

---

(1) *Cohen, Jean, Structure du langage poétique, P44.*

(2) *Cohen, Jean, Structure du langage poétique, P121.*

(3) *Kheir Beck,Kamel, Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, P 85.*

والضياع والسدى والعبث... بل كلماته البسيطة مجددة تجسد محيطه كالعودة والريف والصبار والتل والشمس والليل والعين والوجه... حتى الكلمات الأجنبية كالباص مثلاً، تولد صورة الواقع المصري وتعريه، كما تفعله الأسماء المشخصة/ ماري، شهرزاد...] وأسماء الأماكن / وهران، بورسعيد، أوراس، السين.../ لتخلْق صورة حجازية تتماشى " **والتجديد الإبداعي الذي يكسب لغة خاصة حيث طعم العراء متجسد في مفردتها**" [1]. ويقول **كمال خيربك** في أسماء المواضع : « نلاحظ أيضا لدى الشعراء المحدثين هذا الميل إلى الإكثار من إستحضار أسماء المواضع، وهو ما يشكل عنصر جدة بالقياس إلى لغة الشعر ما قبل الحديث... فالسياب مثلاً، الذي ترد في العديد من قصائده أسماء مواضع متصلة بالسياق الحالي كوهران أوْ بورسعيد»[2].

أ- ***الصورة المبتكرة*** :

يقول ***(جان كوهن)***، أن الشاعر : " **عندما يخترع استعارة أصلية، ما يخترعه هو المفردات لا العلاقة، إنه يجسد شكلا قديماً في جوهر جديد، هنا يكون اختراعه**" [3].

فالعين شكل قديم، إذ الشعراء أكثروا من ذكرها، وما يجدر الإشارة إليه هو أنها لفظة تحتل المرتبة الأولى في معجم **حجازي** الشعري، بما أن عدد الكلمات المتضمنة في الدواوين الثلاثة من رأى، ونظر، وعين، يصل إلى ثلاثمائة وثماني وثمانين كلمة.

1- ***العين*** :

لا تنشأ الصورة المبتكرة من لفظة " ***العين*** " وحدها، وإنما من كل العناصر التي تحيط بها وتجاورها، وبالعلاقات المتواجدة بين الكلمات في البيت الواحد.

يقول البيتان : - ***أن تمشي كلماتنا بالعين،*** [4]

- ***بجفن عيني أحضنك،*** [5]

ما يلاحظ، أن لفظة " ***العين*** " تخرج من معناها الحقيقي أي من حاسة البصر والرؤية والنظر[6] والواقع المرئي، بفضل قربها من فعلين، هما : مشى، وحضن اللذان يغيران دلالتها، وينشآن صورتين كأنهما مبتكرتان.

يختزل الفعلان الانزياح حسب أثرهما على بنية الجملة. نوعا الفعلين مختلفان نحوياً، فالواحد لازم : مشى والآخر متعدٍ : حضن كلاهما يجعل العين تخرج عن معناها الحقيقي وتقوم بوظيفة مستحيلة، لعلها كاذبة ... أي العين هي المحرك الأساسي للمشي والاحتضان.

---

(1) *Kheir Beck,Kamel, Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, P 129.*

(2) كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص 144.

(3) *Cohen, Jean, Structure du langage poétique, P45.*

(4) الديوان، قصيدة : لمن تغني ؟ ص 120.

(5) الديوان ، قصيدة : رسالة إلى مدينة مجهولة. ص 228.

(6) ابن منظور، لسان العرب، ج 17 ص 174.

ما وردت الصورة مبتكرة إلا باقتران لفظة " ***العين*** " بالفعل المضارع اللازم "***تمشي*** "، وهو فعل يقوم به عادة، الإنسان أو الحيوان، فمال إلى "***كلماتنا*** " وحن عليها ليطيعها قدرة المشـــي، حينئذٍ يبدو الاستعمال تعسفياً، لأنه من المعروف أن العين لا تلائم الكلمات، ولا يقبل منطقياً أن تقرن بها. إذن وقع غموض ولم يتضح المعنى. وذلك يجرب تعويض اللفظة بمرادفات لها.

إذا اعتبرت العلاقة المتواجدة بين الشاعر وكلماته علاقة عشق تتطلب وجود الرقيب فيقال : أن تمشي كلماتنا بالرقيب "، فهذا محتمل ولكنه غير معقول. وهذا ما يحدث إذا عوضت العــين بأحد مرادفاتها : السحاب أو الشمس (1) ، فيتحول المعنى غامضاً غير معقول.

وقع خلل في الرمز المتواجد في العين من أجل الفعل تمشين فالماشي يطبع الأرض بخطواته كما يطبع القارئ الكلمة بعينيه لتحي صورة جديدة. فالشاعر الذي خاف علـــى الكلمـــة أراد أن ينقذها بالمشي الذي هو حركة موجبة تقاوم النسيان، والذي هو الهداية بالكلمة، والقيادة والريادة.

إن الصورة الشعرية الناشئة من اقتران العين بالفعل " مشي" دعمتها التفعيلة المتواجدة فـــي المجموعة الأولى القصيدة : "***لمن نغني ؟*** "، وهي متكونة من خمس تفعــيلات علـــى عكــس المجموعات الموالية المتكونة من ثلاث تفعيلات. يتضح الغرض بعدد التفعيلات، وإذا كان يعني الدعاء لأول وهلة غريبا إذ المعنى المكرور في البيت السابع عشر يأتي على شكل مختلف.

" أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادفتها كيلا تموت على الورق "[(2)]

إذا اختلف البيت عن الأبيات الأخرى وزناً وتركيباً، فإنه انزاح دلالياً بتغيير الفاعل، فصرت أنت تمشي، وبقيت العبارة "***بالعين*** " غامضة، لا يفكُ سرها. هل يقصد بالعين : عيني أنا ؟ أم عين الآخرين ؟ والفرق كبير بينهما، كما هو كبير استخدام ***حجازي*** لعيون الآخرين واســتخدام (سارتر) ***Sartre*** لها.[3)] فعلاً خرج الاستخدام هنا عن الألوف، بل تطورت لفظة " ***العين*** " بــل تطورت لفظة " العين " باستعمالها العامّ، وتحولت إلى رؤيا، فخرجت بإسناد المشيء من الواقع المرئي المباشر البسيط والعادي المألوف، حاولت أن تنفذ من مسام الجزء إلى أعمـــاق الكـــل [مشي – كلمات – عين]، من خداع المظهر من والقراءة السطحية، إلـــى الجـــوهر المركـــب والمعنى العميق.أما الفعل المضارع المتعدي فيلائم لفظة العين ملاءمة تامة من حيث المعنـــى الحقيقي المألوف عند الشاعر الذي يردده في الدواوين الثلاثـــة فيختـــزل بـــالمعنى الحقيقـــي/ للجماعة / وأهل الدار/. فنعوض / العين / بالجماعة/ في البيت : "**يا عيني أطلبيه**4 " بالقول " **يا**

1[1)] لسان العرب ج17 ص175

2- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟ ص 120و121.

[3]- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص .121

4- الديوان قصيدة : رسالة إلى مدينة مجهولة، ص 228.

جماعتي أطلبيه" ، لكن البيت يفقد جماله ولو كان المعنى أقرب من الواقع " فعلاً، فقدت الصـــورة شعريتها التي هي وسيلة للاسترجاع صورة الأب حيًّا لا صامتا ميتاً.

إذا كانت اللفضة لا تعني الأهل ,فاعلّها تدلّ على الاشفاق, وهو المعنى الملائم للفعل حضن, غير أنّ الأدوار تغيّرت و انقلب الابن أبا يشفق عليه و يحضنه و يصرّح له بقوله

تنقشع الأحزان من روحي وأحضنك

بجفنعيني أحضنك[1]

هناك صلة دلالية في الفعل الشعري الابتكاري بحيث الحضانة يليها المشي, يعني أن **العين** مـــا هي إلاّ الصورة الأصلية ,إختزل إنزياحها الفعلان–**مشى** و **حضن**– تتفرّع منها صورة الأب فـــي شكل صورة مكرورة مائية من ينبوع الماء و الدموع كأنها صورة شعرية مبلولة بطابع مائي يقصد بها تبجيل الحياة ,و ردّ الموت ردّا , تتعين إستحالة تحقيقه.

خصص الشاعر كلامه بالعيون في قصيدته حيث الصيغة تعني المعنـــى الحقيقـــي أي الرقيـــب والينبوع. وصيغة الجمع تدل على كثرة الأنواع، منها "***كتابة في عين ماء*** "[2]وقصـــــة ... " ***تقصصها العيون*** " و"***لكن حديث العين دائماً يضيع*** "، و"***تنطمس الحروف في العيون***".

استخدام العين أو العيون في هذه القصيدة لا تخرج عن معناها الأصلي علـــى الـــرغم مـــن أن الشاعر حاول أن يثير صوراً ولكنها تبقى عادية وحقيقية كقوله :

" أجسادها مرشوقة عيون

إذا سهرت راقبلتني ساخره

تعيد في عيني مناظر النهار

عيونكم دقات مسمار يشد في الصليب معصمي [3]

سرّ بقاء الصورة مكرورة راجع الى إختلاف قائم بين الّغة و الكلام إذا اللّغة نظـــام اساســـه التكرار و الكلام فردي أساسه التحرّر. يبدو أنّ حجازي بقي متمسّكا باللّغة أكثر من الكـــلام و لذلك ظهرت الصورة مكرورة غير مبتكرة .كأن تنزاح كلمة **عين** عن مدلولها الذي وضعت له, و الذي هو الموجود الطبيعي الذاتي, **العين** لتدلّ مثلا على **الجوهر** و أصل الشيئ , أو لتصـــير رمزا له .على هذا المستوى التناقضي حاول حجازي أن يعبّر بكلمة **عين** عن حاجتـــه و لكـــن بصورة عادية مألوفة. وحين يقول حجازي **"عيونكم دقّات مسمار..."** انما يحقّق انزياحاباتّجاه علاقتنا بالعيون و باتجاه علاقة الوصف الشعري بها. فهو يرى العيون غير ما نرى, العيـــون

---

[1] الديوان، قصيدة، رسلة الى مدينة مجهولة، ص 227 و228

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 17 ص 178 : " عين الماء التي تجري ولا تنقطع ليلاً ونهاراً... عين الماء الحياة للناس".

[3] الديوان ، قصيدة . العيون ، ص 231 و232 و233.

ليست كذلك في مألوفنا. الشاعر خلق باللّغة شيئا غير عادي أو غير مألوف لشيئ هو عادي. أنه نزياح قال رؤية الشاعر , التي غيّرت المعننى المعجمي لمفرد العيون و غيّر المألوف الشعري في رؤيته لعيني الرقيب.

2- *الجدران تل* :

إن التشبيه البليغ في الجملة : " **الجدران تلٌ** "[1]، يولد صورة شعرية مبتكرة نابعة من فضاء **حجازي** المحدود فالجدار هو المكان والمأوى والمرجع، منه يقع الانطلاق وإليه الرجوع، هــو الذي يرسم الحدود ويقيم الحواجز بين الداخل والخارج وبين الأسرة والآخرين.

فالجدار هو بمثابة الصورة الأصلية التي تنسج نسيجاً من العلاقات تتفــرع منهــا الصــور الثانوية. إنه أول فعل إنساني / فني يقطع ما يمثل الفضاء ليتعالى حائطاً ويصون أهل الدار.

تحمل اللفظة دلالات متواجدة في / خليق / و/ حائط / و/ أهل الدار /، والمزج بينهــا يعطــي تحديداً معنوياً يرمي إليه الشاعر بطريقة لا شعورية أي انه خليق بأن يصون أهل الدار بحائط.

إذا جعل هذا التشبيه البليغ على ميزان العقل، وقيس قياساً رياضياً بمعاني جدران لقيل بــأن الجدران تعني، بالافتراض الأول، الأسرة والحريم، بناء على ما قال ***عبد العزيز بــن عمــر*** : "كلما اشتريت لحماً كلما تضحك جدران البيت [2]، أي الحريم، والأهل والأسرة[5] بالتوســع – فتستبدل الكلمات بدلالاتها الحقيقية، فيقال : الأسرة تل أي " ***الأسرة ريف*** " صحيح أن التركيب الجديد يعطي معنى ركيكاً، ويقتل الصورة المبتكرة الأولى، غير أن ما يجدر الانتباه إليه هــو أن الريف ما هو إلا " تلا " مسقط رأسه. بهذا العلم، استبدل معنى حقيقي بمعنى شعري، كأنه لازمــة صوتية تتبع خطوات الشاعر الإلهامية.

هذا انزياح استبدالي منبئ عن ثقافة الشاعر الرابطة بين الأرض والأسرة باستمرار، كأنــه متبوعٌ، في كل مكان يحط به، بطيف أهله وريفه. تعطي هذه الصورة بعداً إنسانياً لشعر ***حجازي*** وتوسع رؤيته إلى رؤية كونية متعلقة بالأرض، كان الصورة الشعرية ***الحجازيــة*** ذات طــابع أرضي تشير دوماً إلى الرحم والقبر والبعث.

تحتفظ الجدران، في بعض القصائد تبقى بمعناها الحقيقي، ولا ينجر عنهــا توليــد صــور شعرية. فتقول، مثلاً، أبيات واصفة الجدران :

---

[1] الديوان ، قصيدة . أنا والمدينة، ص 188.

[2] ابن منظور، لسان العرب ج5 ص 189.

[3] *El. Aroussi, Mouhsin, Imaginaire de l'espace, espaces, imaginaires, le geste, le trait et le mur, Equipe de la lettre et sciences. Humaines I, Casablanca, 1988, P71.*

- **" وتأتي فرق التنظيف كي تغسل هذا الدم بالماء**
- **وتمحو من على الجدران**
- **آثار الدخان "** [1]

وتقول أبيات أخرى :

تـــــلك أشياؤها
حيوانات وحدتها،
تشرئبُّ لها في الزوايا،
وفوق الجدار" [2]

المعنى عادي لا ينشئ وصورة جديدة.

3-الغراب : صورة الغراب / الصاحب جديدة نظراً لموقف الناس منه، إذ أغلبيتهم تتشـــاءم منه، وهم نوعان: فريق يكرهه وفريق يحبه. كان الجاحظ يعتبره من "***لئام الطير وليس مـــن كرامها***"[3]، واشتق كلٌّ من كرهه مشتقات كالغربة والاغتراب والغريب، فيتطير به في بـــاب الشؤم، ويمثل عنده الخداع كما ورد في قصته مع الديك[4] المسخور منه.

1- [1] كائنات مملكة الليل، قصيدة : المشهد الأخير فيلم Z، ص 79.
2- كائنات مملكة الليل، قصيدة : غرفة المرأة الوحيدة، ص 103.
3- الجاحظ كتاب الحيوان، ج2 ص 316 و317.
4- المرجع السابق ، ج 2 ص 319.
5- المرجع السابق، ج 2 ص 321.
6- المرجع السابق، ج 3 ص 411.

أما الفريق الثاني فيضعه في الموضع الذي جعله الله في تأديب الناس، بقوله : "***فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يوارى سوءة أخيه*** "[5]، أي الغراب مبعوث ومختارٌ من بين جميع الطير[6].

" أيهذا الغراب الجميل النقيُ لِمَ لا تشرعُ الأفق باباً إليك، وتعطي للمكان وللخطوات وللريح ميراثك الكوكبي ؟" [1]

لعلّ الشاعر (إدغار ألان بو) يراه بالنظرة القرآنية ويخصص به قصيدة، سماها: " ***الغراب*** "[1]، فكناه فيها ***بطير الليل***، وجعله بمثابة الصديق الوحيد الذي يعرف جيداً غياهب الليل والمكان الواصل بين الأحباب في رأيه، يعني الغراب الحبيب كما يعني الشاعر في قصيدته قائلة :

هل كان المهدي يرى صاحبه الشاعر منفياً

هل كان يراه وقد صار غراباً.[2]

فالمنفي هو الغريب هو الصديق هو الشاعر، والغلطة في آخر البيت مقصودة تزيد للبيت جمالاً للانزياح اللفظي، لو قال " ***غريباً*** " لسقطت القوة الشعرية إن السؤال، المطروح في البيت: " هل كان يراه؟ وسيلة لاختزال الانزياح بحيث الصورة المبتكرة لا تجعل في الليل وإنما في عالم اللامرئي فيه يلتقي الشهيد بالغريب ويمكن أن يتم فيه اللقاء، على الرغم من الصعوبة التي تعلن عنها الأبيات الأخيرة من القصيدة :

" **أتردد مازلت بين الشعاعين**

حتى يعود دمي للشروق

وتزهر وردته في الحجر ! " [3]

إنها أبيات تكشف عن ربط بين الغراب والشمس، وإذا كان انطلاق الشرح من تحديد اللفظة التي قدمها ***الجاحظ*** [4] بأن الغراب اشتقاق من غربت الشمس إذا مالت. هنا، تثبت العلاقة بين الغراب والشمس، غير أنه من عادة الغراب، في منظور ***الجاحظ، أن*** يترقب رحلة الخيمة لينقض على بقاياها، ويعلن، في الخيال العربي، عن الرحلة وابتعاد الأحباب وفراقهم. إذن أين

---

(1) أدونيس، الكتاب، أمس، المكان الآن، دار الساقي، لندن، 2002، ص 132.

1-Edgar Allan Poë : Poèmes, Flammarion, Paris 1972, P45.

***Le Corbeau** : car l'on ne saurait s'empêcher de convenir que jamais jusqu'alors nul être Humain vivant.*

N'avait eut le fatal privilège de voir juste au-dessus de l'huis de sa chambre, un oiseau… »

__الترجمة__: " لأنه لا ندري ما يمنعنا أن نتفق على أنَّ أي كائن حي من قبل، لم يساعد القدرُ المحتومُ قطُّ، على أنْ يَرىَ طيراً فوق باب بيته… "

قمتُ بهذه الترجمة إلى العربية.

2- كائنات مملكة الليل، قصيدة أعرس المهدي، ص 81.

3- كائنات مملكة الليل، ص 82.

4- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 3 ص 443.

الانزياح ؟ يثبت ابتعاد المهدي عن الشاعر، فالقاسم المشترك بينهما هو الفراق. فالواحد فـــارق الحياة والآخر البلاد. فالغراب هو ما يختزل هذا الانزياح بصفته صورة رمزية للصاحب، وهي صورة كسرت المعتقدات العربية وجعلته بمثابة الصديق الحبيب. ما تتم الصورة المبتكـــرة إلا بقلب الدلالات والمزج بين الشهيد والشاعر والصاحب والغراب.

هذه الصورة المبتكرة غير المألوفة كونت عالماً خيالياً بحيث التركيب البلاغـــي مـــن نـــوع الجناس الناقص، تراب / غراب، يجعل علاقة التربة ممكنة بين الشهيد والشـــاعر والغريـــب. فالمرجع الترابي هنا مهيمن في الصورة.تتشكل الصورة الجديدة، عند ذكر صوت الغراب الذي ينسجم والطبيعة، فهو عنصر من عناصرها في البيت :

"و ***كلاكما تحت السماء، ونخلةٍ وغراب*** " [1]

يطابق صوت الغراب المعنى الذي حدده ***أبو حيان التوحيدي***، أن هذا الصوت ينبئ بالغربة، وكأنه محفز على الابتعاد والغربة، حتى تراه يمشي علـــى الصـــوت، أي صوت ما، في البيتـــين القائلين :

بيت 21 : " **فالصوت إن لم يلق أذناً، ضاع في صمت الأفق** "

بيت 22 : " ***ومشى على آثاره صوت الغراب*** " [2]

إن الصورة مبتكرة ولو كانت مرجعيتها الريف. ما هي قدره هذه الكلمة العادية لخلـــق صـــورة جديدة ؟

والسر في ذلك هو أن كلمة / الريف/ جاورت تعبيراً بسيطاً./ الصمت الأفق/ يلائم الجو الريفي، وجاورت انزياحا دلاليا، إذ لا يمشي الصوت – فالملاءمة والمنافرة هنا شكلتا الصورة الجديدة.

4-الثلـــــج :

يثير عنوان قصيدة" ***الثلج*** " سؤالاً عن مدى تأثر الشاعر بقصـــيدة (***آن هيبـــارت***) ***Anne Hebert***، هل ساعده الحظ ليطالعها ؟ على كل حالٍ، فمرجعية القصيدة مجهولةلا ينقصها شيء من حيث جمالها الفني الأبداعي. ونكتفي بمقولة الجِرجاني في دلائل الإعجاز : وأعلم أنـــك لا تشفي الغلة ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجمـــلاً إلـــى العلـــم بـــه مفصلا..."

تستهل القصيدة، بجملة إسمية لتعلن عن بنائها الخالي من فعل يحرك فضاءها، ولتستغني عن افتقارها إليه، بما أن المصدر "***مفاجأة*** " يحل محله لتوظيف الاتصال ورسم لوحة فنية رائعة. كانت أدواتها كلمات ترمي باستمرار إلى فعل شعري متجسد في بصور جديدة معاديـــة وغيـــر صادقة، بحيث اللفظ جريىءٌ يقلع عن سكونية الثلج ويكسره.

1- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟ ص 120.

2- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟ ص 120.

3- لسان العرب، ج 3 ص 45.

ويرمز الثلج في الخيال الإنساني، إلى الاطمئنان والسكون واليقين، يعني بياضه الطهارة والبراءة ويرجى منه أن يكون فعله في التطهير كاملاً كما هو موجود في البيت المذكور في لسان العرب :

" ***أن تغسل خطاياه بماء الثلج*** " (3)

لو قال البيت : " الثلج " مفاجأة " لكان المعنى يلائم كل الملاءمة الحقيقية، بما أن الثلج هو مفاجأة، خصوصاً في البلدان ذات الحرارة المرتفعة.

لو قال البيت : " الثلج اطمئنان " لكان المعني للمبتدأ والخبر تاماً وتكملة لكل ما يتوقع اللوحة الفنية من راحة وسكون. كأن المصدر " مفاجأة " في غير محله، كسر المعني المألوف وأوقع الشاعر في توتر وخلل سلوكي يجعله " يعري " النافذة.

إذن، ليست المفاجأة في الثلج وإنما في البياض الذي يهجم من غير أن يشعر به أي ذلك اللون الثابت في عدم تصنيفه كلون من الألوان ,هو اللالون القابل، حتماً، التغيير في العبارة : " ***بياضاً تقلب في ذاته*** " (1)

قامت الاستعارة المكنية مقام المشبه به المحذوف لتتحلى بقوة إيحائية مبتكرة صورة شعرية ومتحاشية الكلام العادي المبتذل :

" ***البياض كالثلج في المفاجأة*** "

إذا بقي التركيب على هذا الشكل وقع خللٌ دلالي، لأن المقصود هو ألا يشترك البياض والثلج في المفاجأة. بل الخبر أتى مؤنثاً، والقياس أن من حمله على الجزء فحكمه أن يؤنث، ومن حمل البياض على الكل فحكمه أن يذكر، إذن، فالبياض كلٌ، والمفاجأة جزءٌ منه. فيتم التلاؤم النحوي والتركيبي والدلالي.

بما أن البياض يشارك الثلج في المفاجأة فالانزياح استبدالي. وكانت المفاجأة متوقعة في عملية مزج الأبيض بالماء مزاجاً يعطي اللون الأشهب المتواجد في أعناق الطيور. والشهاب يدل على مضي متولد من النار ولكنه يتحول إلى اللالون بمقاربته بالأبيض، محولاً وظيفته التي كان عليه أن ينبئ بشروق الشمس. حصل من هذا العجز تغير الأشياء والألوان بالعناصر الطبيعية كالماء والحرارة.

لئن كانت القصيدة : ثلج، لوحة فنية أدواتها الكلمات، فإن تقاطع معانيها أنشأ خمس صور جديدة، يتماشى كمّها الهائل وخمس مقاطع دالة على وحدة الخطاب.

فالصورة الأولى للبياض ناشئة من العراء ومن تكرار الفعل الماضي : شدني :

1- وقع قلب وظيفة الفعل الدلالية : عريت نافذتي.

1- كائنات مملكة الليل، قصيدة : ثلج، ص 28.

2- يتحلى الفعل " شدني " بوظيفة إنسانية غير مألوفة في النديف.

3- كأن الثلج ذو قدرات تحويلية تغير كل شيء.

4- إن تكرار الفعل " شدني " في السطر الثامن يجعل الجملة معزولة تركيباً، تنفرد وحدها في البيت لتكون الوقفة فيها إعلاناً عن نهاية الصورة.

فالصورة الثانية هي صورة الدوامة ذات الجاذبية، بحيث وقع انزياح تركيبي عند حذف الفعل الناقص " كان " بأي علة تذكر في السطر ؟.

" ***بياضاً تقلب في ذاته*** "

لو كانت الجملة تامة لقالت : كان البياض بياضا تقلب في ذاته، فالخبر المنصوب يكون فرعاً للون الأصلي. ولكن الحذف وتقديم الكلمة في البيت أحدث ابتكاراً غير منتظر بالاستعمال التعسفي للنعت، تقلب في ذاته، جعله عاجزاً عن القيام بدوره النعتي من هذا الجانب ولذا نشأت الصورة الشعرية مبتكرة جديدة.

في الصورة الثالثة يعطي الفعل الإنساني "***يمسحن*** " حياة للبجعات كأن الجامد يتحرك بفضل هذا الفعل.

أما الصورة الرابعة، فصورة الانحلال والسقوط، للشمس بحيث الانقطاع الدلالي في البيت الرابع والعشرين يحدث تغييراً ويحرك ما هو جامد في الصورة.

ولا توجد صلة بين ضوء الشمس والسواد إلا في تلك المرحلة الانتقالية المتواجدة بين الليل والنهار وهي دورة طبيعية لا تحدد "***بينيتها*** " ولا تعلن عن النهاية وإنما عن التغيير.

أما صورة الليل الخامسة فهي صورة قفل تأتي نقيضاً للبياض المفاجئ بالنعت الحشوي في السطر : "***في رتابة السواد الأليف*** ". ما هو شائعٌ، لأن الأسود يثير الخوف ولا يستأنس إليه الإنسان، متى اشتهر اللون الأسود بالرتابة والألفة وهما نعتان يلائمان البياض عادة ؟.

لعل القصيدة ختمت باللون الأسود، وهي متعالية على الطباق بين الأبيض والأسود وإنما هي مقلدة مدح ***امرئ القيس*** للسواد عند قوله : " ***العين قادحة واليد سابحةٌ***

والأذن مصغيةٌ واللون غريبُ " [1]

أو للطيرة كما كانت العرب قديماً تسمي الأسود أبا البيضاء، إذن ما الصورة إلا مكرورة غير مبتكرة [2]

1- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 3 ص 426.

2- المرجع السابق، ج 3 ص 439.

3- ديوان : أشجار الإسمنت، القصيدة : منتصف الوقت، ص 112.

5-الأرض ماتت فهي في اليد :

تبدو الصورة مبتكرة بالبنية النحوية في البيت القائل :

" ***كأن الأرض ماتت / فهي في اليد / دمنةٌ خضراء*** " [3]

إذا كان حرف التشبيه "***كأن***" منطلق افتراضات، فكل ما قاله البيت غير صحيح، أي أن الأرض لم تمت وما هي في اليد وما هي دمنة خضراء. بالنفي يختزل الانزياح ويعود المعنى

إلى دلالة منطقية، لأن الأرض لم تمت في الواقع وإنما ماتت في خيال الشاعر الذي غادرها لأرضيتها الثقافية اليابسة والجافة. يستحيل للتشبيه أن يطابق الآية القرآنية التي تقول : " ولئن سألتهم من نزل من السماء ماءً فأحيا به الأرض من بعد موتها ... " [1]

تشير الآية إلى المعجزة في إحياء الأرض بعد موتها . إذا كان البيت يقصد هذا المعنى القرآني، فما الصورة في البيت إلا مكرورة.

أما التشبيه الثاني فهو انقطاع دلالي راجع إلى الحال، ليصور قدرة اليد على حمل الأرض، يعتبر الخبر شبه جملة – في اليد – غير مطابق للواقع تماماً، لأن اليد، وهي رمز القوة والملك والمساعدة عند العرب، لا يسعها أن تحمل الأرض بالمعنى الحقيقي، خصوصاً إذا ثقلت بحمل جثة. بالكلام المجازي يزعم البيت أن اليد الضعيفة تقدر على حمل الأرض يمنحها البيت قوة تحويلية قريبة من المعجزة الإلهية "***تبارك الذي بيده الملك***" [2] يد الله قوية، قديرة، أما اليد التي يذكرها البيت فضعيفة، وعلى الرغم من ضعفها تحمل الأرض وتستحضرها دمنة خضراء، فالعنصر المائي مهيمن في اليد التي تسترجع اخضرار الأرض بعد موتها.

البيت كله كذب، يختزل انزياح الصورة بصورتين استبد البيتين مأخوذتين الواحدة من الموروث الثقافي، والثانية من الموروث الاجتماعي، فالأرض الخضراء أكثر ملاءمة ولا تبتعد عن الواقع.

6- أشجار الإسمنت :

لعل العنوان مبعث تساؤلات عديدة ومبعث الدهشة، عند مزج بين مدلولين مختلفين. فيدل الواحد على نبات طبيعي والآخر على مادة البناء. بعد زوال الانطباع الأولي وتجاوز القراءة السطحية يُبْحَثُ عن سبب مجاورة لفظين لا علاقة دلالية بينهما. فالأول يدمج في قاموس

1- سورة العنكبوت، الآية 63، وسورة : الحديد، الآية : 16.

2- سورة الملك، الآية 1.

المفردات التي يكاد الشعراء المعاصرون أن لا يتجاوزوها/ منها لفظة شجر ... فأكثروا من استعمالها لارتباطها بمذاهب فكرية أعطتها دلالات رمزية جديدة.

صيغة الجمع للفظة " ***أشجار*** " تفتح مجالاً للتخمين والافتراض. يعني الشجر حسب المعجم كل ما قام على ساق وسما بنفسه.[1] إن التحديد للمعنى يلائم أسماء الأعلام الذين يستهلون قصائد الديوان اعترافاً بالجميل لصداقتهم وصلتهم بالشاعر، وهم مثلاً سموا بأنفسهم ***كعبد الرحمان منيف*** **وفيكتور هوجو وجمال الدين بن شيخ ...** وهم مثله شجراء أي غرباء وأصحاب بالكلمة.

وتعني الشجرة في الألسنية "***تشكيل هيكل بناء نحوي ومنطقي*** " ولكن ***حجازي*** فنان لا يدرس لغته أو جملته بل تأتيه عفوياً.فلا يطابق هذا المعنى الغرض من الديوان وإنما الأصح هو أن ***حجازي*** يبحث دوماً عن شجرة نسبه الريفي وعن شجرة نسبه الشعري. فهو في البحث الدؤوب عنهما، ومازال إلى الآن ينشدهما.

إذن، فالمشكلة مطروحة في المضاف إليه " ***إسمنت*** " وهي لفظة دخيلة، ليست عربية الأصل، أتت من الإنجليزية " ***Cement***"، وهي تطابق الكلمة الفرنسية ***Ciment*** التي تعني وسيلة الترابط والربط. لون الشجر رمادي يخالف اللون الأخضر الطبيعي، فاللونان غير متنافرين بل هما متلائمان إلا أن دلالتهما دلالتان، فالأولى تعني الحياة والثانية تعني الجمود وعدم الحركة.

تكون مادة الإسمنت عادة أداة بناء للربط والنسق. ما تكون الشجرة إلا شجرة النسب الشعري أو بالأحرى الأدبي، التي ينشدها الشاعر. والإسمنت يمثل الكلمة الرابطة بينه وبين من أحبهم أو أعجب بهم أو أثروا فيه أو ترجموا قصائده ونقلوها إلى اللغات الأجنبية. فالإسمنت هو الفعل الابتكاري، هو الاختراع والقصيدة.

إن الصورة مبتكرة من حيث المزج بين عنصرين يمتان بصلة إلى الأرض الأم الولود. فالعنصر الترابي الذي يميل إليه شعر ***حجازي*** متوفر في الخليط المكون للإسمنت من رمل وتراب.

ومن هذه الصورة المبتكرة تتفرع صور ثانوية كصورة المدينة المفعمة ببناءات إسمنتية لا تتسم بالإنساني وإنما بالقساوة، والأنانية والتفرد وطغيان المادة ...

ما يجدر الإشارة إليه هو أن المزج بين عنصر طبيعي (أشجار) وغير طبيعي (إسمنت) أنشأ انزياحاً دلالياً يثير الدهشة ودهشة القارئ التي تزول بالغور في معاني قصائد الديوان

7- ***الشمس :***

1- لسان العرب، ج 6 ص 61.

2- ديوان كائنات مملكة الليل، ص 73.

إذا كانت الصورة المبتكرة تعطي الشمس قدرة التأثر في الإنسان فالقصيدة "***بحارة ماجلان*** ، غيرت شكلها الطبيعي وأعلنت عن هذا التغيير في الأبيات :

" كانت الشمس التي تلفحنا فوق مدار السرطان
زهــرة مقـــــرورة
فوق مدار الجــــــدي"[1]

وإذا قال (***بول إيلوار***) (***Paul Eluard***) : ***" الأرض زرقاء كبرتقالة "*** فتشبيهه يمس لون الأرض، غير أن المشبه به خبر كاذب، ليست البرتقالة زرقاء. ما الصورة المبتكرة إلا نتيجـــة الخيال على الرغم من أن العلم قد أثبت زرقة الأرض التي ترى من بعيد فـــي الفضـــاء بهـــذا اللون، ما تخيله الشاعر من العالم اللامرئي أثبته العلم الذي يعجز أن يثبت ما قاله حجازي.

أمّا الصورة ***الحجازية*** فمستحيلة تماماً أن تكون الشمس زهرة، وأن تكون مقرورة. لا يتمكن أحد من تحديد شكلها، فالتقرب منها غير ممكن، وهي متحركة تبعث شرارات ناريـــة. ليســـت الشمس باردة ولا يحصل ذلك تماماً ... و إذا وقع وأن بردت فهذا يعني أن الحياة على وجـــه الأرض تنتهي ولعلها تنتهي في الكون بأكمله **اذن** ,فتشبيه **إيلوار** يمكن إثباته, أماّ التشبيه البليـــغ عند حجازي فيزيد غرابة و غموضا ,و يزيد من جمال الصورة المبتكرة الّتي حرّرت الشـــاعر من خوفه وحذرخ من الشمس ما يكون / مقرورة/ إلا تقريراً للموت فالبصورة منزاحة لكـــون التشبيه مستحيل لا يقبله لا العلم ولا بالعقل، ولهذه الاستحالة تمتاز الصـــورة بجمـــال خـــاص وشاعرية قوية.

ب -الصورة المكرورة

تقنيتها البنائية أن تقتبس عناصرها من أسطورة، أو عامـــل تـــأريخي، أو بالتنـــاص،[1] أو باستحضار النص الغائب، ريثما تسترجع الصورة القديمة بفصلها عن السياق الذي تستمد منـــه حياتها.

يظن الناقد أو المتلقي أنها تفقد جزءاً كبيراً من قدرتها الإيحائية وثرائها العاطفي، غير أنـــه، باكتناه النص الشعري يتجلى أن بيت ***البحتري*** يبقى مبتكر الصورة، أما أبيات ***شوقي وحجازي*** فتدخل في إطار الصورة المكرورة. لو أضافت عناصر جديدة، بحثاً عن البراعة والابتكار، فإن

1- تطرح مشكلة المصطلح بحيث أغلبية اللغويين تسمى الكلمة الفرنسية.***Intertextualité***، بالتناص، أما محمد بنيس في كتابه، الشعر بالعربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج 2 ص 190، فيسميه: بالتداخل الصي. إنه لدليل آخر، وبرهان أن المصطلحات في اللغة العربية غير موحدة وغير متفق عليها جماعياً.

2- الديوان، قصيدة : الأمير المتسول، ص 292.

Bencheikh, J. E Terre Emeraude P.47.

النتيجة لا تبقى الا تقوقعا في حدود الموروث المقفلة، ما تتغير بعض الصور القديمة إلا بصبغة ضعيفة من الإضافة أو التحوير أو التعديل.

1- ***التـــاج*** **:**تبدو صورة التاج مكرورة داخل شعر **حجازي**، قد سبق وأن ذكرها في قصيدة الأمير المتسول التي تقدم الأب شاباً يلوم ابنه عن ضياع التاج، في قوله :

أنت الذي أضعت تاج المملكة "" يا أيها الشيخ العقيم ! (2)

اقتبست صورة التاج من أسطورة ***شوقي*** الذي بويع بإمارة الشعر وهو في المنفى، إذ عقد التاج على رأسه.يبحث الناقد المعاصر عن المراجع النفسية أو الاجتماعية وهو يظن أنه تمكن من شرح القصيدة أو البيت بربطهما بطفولة الشاعر أو بمجتمعه ولكنه فقد المفتاح المتواجد في العبـارة : "***تاج المملكة*** ". التي تكون وحدة رابطة بين الدال والمدلول. صحيح أن حلم كـل شاعر أن يحصل على التاج والمملكة أو الإمارة في الشعر، ولكن لا يشرح الوظيفة الدلالية لهذه العبارة التي انزاحت عن التاج الحقيقي إلى تاج الإمارة في الشعر.

2- ***بنلوب :***

الانزياح في البيتين المواليين استبدالي : **وما يعجلني ؟ ألا التاج معقود على رأسي**

ولا بنلوب عاكفه على نولي *1)*

اتكأ الاستبدال على انزلاق صورة / بنلوب إلى صورة / القصيدة. تعكف بنلوب / القصـيدة على نسج الكلمات وحبكها في قالب شعري مميز. لا يحتاج الشاعر أن تبقى بنلوب / القصـيدة تنتظر رجوعه وإنما هي ملازمة له، تتبعه كظلّه مما يبرر النفي القاطع : "***ولا بنلوب*** "

يستحضر السؤال الاستنكاري : "***وما يجعلنـي ؟*** " أسـطورتين علـى شـكل صـورتين مكرورتين.

3- ***النـــول :***

يرتبط النول بأسطورة بنلوب التي اشتهرت بانتظار عودة البطل الملحمي الغائـب ***عـوليس*** (***Ulysse***) وبوفائها له على الرغم من طول مدة غيابه، وبرد المراودين لها. تَشْغَلُ أيامها بالنسج وإعادته بالصبر والمثابرة.ولدت الصورة الأسطورية القديمة صورة تبدو وكأنها جديـدة لأنهـا غيرت نوعاً ما العناصر، وربطت ما بين بنلوب والنول والقصيدة،والآلة الدخيلة الإبداعية لدى الشاعر. فبنلوب هي القصيدة التي تنتظرعودة الشاعر الغائب : ***حجازي / بن شيخ***، فيرجع إليها كما هي خالصة ومخلصة ووفية وصابرة، يرجع إليها وهو متوج.

إن النول مرجعٌ إلى الأب، صاحب ورشة يضع بها ألبسة تقليدية والشاعر بوصـــفه صـــانعاً محترفاً يعمل في خدمة الشعر، يبذل قصارى جهده لابتكار الصورة وتجديدها.

1 –ديوان أشجار الإمسنت، قصيدة، منتصف الوقت، ص 117.

ما تجدر الإشارة إليه هو أن الصورة مكرورة في جميع عناصرها حتى في النسيج والحياكة المكنى عنهما بالمصطلح " ***النول*** "، كان الكتاب القدامى، في عصر ***أبـــي جعفـــر المنصـــور،*** يصورون كتابتهم بصورة الحياكة والكتابة عندهم نسجٌ وحياكة. إذن، ما يمكـــن قولـــه هـــو أن الصورة كلها مكرورة بنيوياً ودلالياً.

4–الحديـــــــد : إن الصورة المألوفة عند العرب القدامى أن يشبه القاسي بالحديد، أي تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة. يعني البيت القساوة، في بقوله : " ***أرى سراطين الحديد تمج أعناقاً*** "[1]

لا يتبع البيت إلا المعنى السلبي المتواجد في الآية : " وأنزلنا الحديد فيه بأسٌ شديد ومنـــافع للناس " [2]، فالبأس الشديد في البيت، هو سراطين الحديد. شحن البيت الكلمة بدلالة سلبية، بحيث الحديد قاس، تمج سراطينه أعناقاً. وقع انزياح دلالي بإضافة سراطين إلى الحديد حتى غيرّ معناه.

5– *العنكبوت :*

إن الزمان يقضي على الذاكرة بنسيان الأهل فهذا المعنى يعبر عنه البيتان الآيتان :

" في الليل كان العنكبوت

يأكل جـــدران البيـــــوت " [3]

الصورة المألوفة العادية للعنكبوت هي تعلقه بزوايا البيوت الخالية أما الإسلام فيمثله بـــاني البيوت الهشة، وخصص الله به سورة بأكملها، وقال عنه : " مثل الذين اتخـــذوا مـــن دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإن أهون البيوت لبيت العنكبوت "[4] أي بيت هشٌ.

يرى ***الجاحظ*** هذه الدُّوَيْبَةَ مباركة وماهرة، دقيقة الصنعة، تنسج بيتها عفوياً بدون أن تـــتعلم النسج وهي تقوم بعملها بسرعة متفوقة، والأنثى أكثر نشاطاً من الذكر الذي ينقض ولا ينسج.

1–ابن طباطبا، عيار الشعر، الاسكندرية، دون تاريخ، ص 56.

2 –ديوان أشجار الإسمنت، قصيدة : منتصف الوقت، ص 113.

3 –قصيدة : كائنات مملكة الليل، ص 14.

4 – صورة العنكبوت، الآية 40.

يخبر البيتان عن العنكبوت أخباراً صحيحة تمس المكان والزمان بحيث تقع العنكبوت على مصيدتها من " ***الصيد منه غيبوبة الشمس*** ". تبدو الملائمة الدلالية تامة، إذا حذف الفعل المضارع " ***يأكل*** " يزول المشكل وتكمل الملاءمة، غير أن الخبر كاذبٌ، لو قال :

" ***يمتص جدران البيوت*** "

لكان المعنى يلازم شرح الجاحظ القائل : " وإن كان جائعاً مص من رطوبته (أي الذباب) ورمى به " [1] القول بأن العنكبوت يأكل الجدران غير صادق، لأنه إذا أكل فمضغ ثم ابتلع فيقرب فعله من الصواب.لا يعني أكل، مص، ولا أكل عند الجوع، ولا أكل الذباب : لو قال " ***يأكل ذباب البيوت*** " لسقط الإبهام وزالت شاعرية الصورة. حولت قدرات العنكبوت واستعداداته، كان ضعيفاً فصار قادراً، وكان يأكل الذباب فصار يأكل الجدران. خول البيتان العنكبوت قدرة أكل جدران البيوت على الرغم من ضعفه، تخويلاً جاهداً في ابتكار صورة تبقى مكرورة لأن العناصر المحيطية المتعلقة بالعنكبوت لا تتغير منها الليل والبيت والتقديس ... ما نجحت الصورة المكرورة إلا في تمثيل العنكبوت كرمز لزمن الانقراض وسرعة انتهائه، ويتجلى أثره في انقراض جدران البيت، ما يكون العنكبوت إلا كناية للزمن المنقرض.الصورة انزياحية من حيث وظيفة العنكبوت، وكان الهدف منه بناء البيوت وصيانة كل من كان في خطرٍ (***غار حراء***)، غير أن الصورة خرجت عما كان ينتظر منها إلى رمز الهدم والدمار البطيء.

6- *إلـــه الجنس* :

أنـــا إلـــــه الجنس والخـــوف

ما يكرر البيت إلا بالتناص، إذ تصادف العبارة [2] في كتاب ***نجيب محفوظ***، ثرثرة فوق النيل، إذ يقول : " وجاء بها رجب أول مرة، كما جاء يوماً بليلي زيدان، ذلك أنه إله الجنس ... كان يدفن في أحضان النساء مخاوفه من الحيوان والظلام والمجهول والموت "[3]

لا يهم من أخذ عن الآخر، بل المهم أن الصورة مكرورة متداولة عند الكتاب والشعراء. ما أتت الصورة برمز جديد.

7- *الشمس* :

1- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 2 ص 399 و 401

2- ديوان : كائنات مملكة الليل، ص 5.

3- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، الطبعة 3 الدار التونسية للنشر، 1988، ص 28.

أبدع السياب من الشمس صورة مبتكرة عند ما قال : " ***أعانق الشــمس*** "، أخــذ معاصــروه والجيل بعده يكررون نفس الصورة من معانقة الشمس. غير أن حجازي لم يعــالج موضــوع المعانقة بل يكتفي بتشخيص الثمس فقط اذ توجد صورة مكرورة في الانزياح المرجعي المميز بالحشو في الأبيات التالية :

يا صاحبي قفا
فالشمس قد رجعت
ولم تعد بغدٍ (1)

وقوله : ***ونحن على موائدٍ في الزوايا***
ضارعين إلى شمس تخللت البلور واهنة (2)

لا يوجد جديد في كل هذه الصور حتى في الصورة الواصفة في البيتين :
انتبهت إلى رمادٍ نازلٍ
من جمرة الشمس التي كانت تميل إلى الزوال. (3)

على الرغم من توظيف التناص، الذي طالب به [***لويس أراغون***] الذي أدرج كتابتــه فــي الحكم المتواصل للقراءة وإعادة القراءة والكتابة، ***فحجازي*** ولج شعره في شعر ***البحتري*** و***أحمد شوقي*** فيما يخص صورة الشمس، على شكل صريح، جاعلاً الباحث يقيم الاستشهاد، لا يمكن تقدير ثراء الصورة إلا داخل سياق القصيدة، كلما عزلها ***شوقي وحجازي*** عن سياقها وعبثا بها محاولين توليد صورة جديدة كلما شوها الصورة التي كان يقصدها البحتري بقوله :

" وقديمـــاً عهدتني ذا هنــات *** أبيــات علــى الدنيئـــات شمــس "
" من مــدام تقــولهــا في نجم *** أضــواء الليــل أو مجاجــة شمــس"

ويقول أحمد شوقي :

وهفــا بــالفؤاد فـــي سلســبيل *** ظمأ للسواد من (عــين شــمس)
وعظ (البحتري) ايوان (كسرى) *** وشفتني القصور من (عبد شمس)
وقبـــاب مــــن لازوردٍ وتبـــر *** كــالربى الشم بــين ظـلٍّ وشــمس

1- ديوان أشجار الإسمنت، قصيدة : طللية ص 8.
2- المرجع السابق ص 8.
3- أشجار الإسمنت ص 15

فيقول حجازي :

" حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأي المصابيح منسيه " [1]

هذا البيت صدى للسورة القرآنية : "***والشمس وضحاها*** "

ويقول أيضاً :

" وهــذه الشمس شمسي
نسيمٌ من أخريات الليالي
فيه شمسٌ زرقاء، فلٌ قديمٌ " [2]

المقارنة بين أبيات الشعراء المذكورة تعطي نتائج جلية.

البحتري	***شوقي***	***حجازي***
أبيات ... شمس	***ظل وشمس***	***وهذه الشمس شمسي***
مجاجة شمس	***عين شمس***	
	عبد شمس	
↓	↓	↓
الصورة الأصلية مبتكرة	***لا توجد صورة. الكلام العادي***	***لا توجد صورة تماماً***

ما يزعمه بيت **حجازي** هو أن الشمس ملكه. يبقي اسم الإشارة الكلام غامضاً ولا يتبــين إذا كانت الشمس المعنية هي شمس ***شوقي أو البحتري***. ولعل **حجازي** يستحق الإرث من أسمائهم المنتهية بكسرة ممدودة :

1- أشجار الإسمنت، قصيدة : مصابيح الشوراع ص 17 و18.
2- الديوان، قصيدة : أغنية للقاهرة ، ص 28.

بحتري / شوقي / حجازي. لعل الاسم العائلي يحدد هوية الثلاثة في أسرة أدبية واحدة ويبقى الأب المنشود هو ***البحتري***.أما الجامع بين ***شوقي وحجازي*** فهو الوطن أي مصر، ولكن الافتراض مثل هذا لا يدخل في الحسبان عندما يكون الكلام عن الشعر.

يخبر البيت عن امتلاك الشمس ويتجلى الأمر مستحيلاً، فالوارث يستفيد من الصورة البديعة والمبدعة التي أعجزت الناقلين، كلاً من ***شوقي وحجازي***، فصورتهما غير مكرورة بل لا توجد أية صورة عندهما. وينفرد البحتري في إبداعه، ولا يمكن تقدير توتر الصورة الدلالي إلا داخل سياق القصيدة التي تستمد منه طاقتها التي تتبدد على الفور عندما تعزل.

صرح الشاعر بالسلسلة المتتابعة من توليد الصورة طالباً التجديد، مكملاً دورة التوليد التي مرت بها الصورة الواحدة. فينتج عن عملية الانتقال ضعف الصورة بالاقتباس والتحوير، فلا تكون الصورة مبتكرة ولا مكرورة بل المصدر الأصلي يختفي.

8 –السجادة

هي رمز التعظيم و لذلك نسال اذا كان يليق أن يحدّد معنى « سجد » ليختم البحث عن الصورة المكرورة التي تفرج عن دلالتها المقدسة الى معنى شعري فكانت اللفظة " سجد" حسب لسان العرب و مازالت الى الآن من سنة التعظيم و الخضوع و الفضاء الطاهر.[1] و يدعم هذا المعنى السورة بأكملها ألا و هي السجدة .[2]اسغلت القصيدة الدلالة الدينية و غيرت زاوية الرؤية من الدين الى الشعر بحيث القصيدة **الأرض** هي السجّادة رمز الطهر.

الاستنتاج :

القاعدة التي تستخلص من هذا الجزء هي أن الصور المبكترة أوالمكرورة تؤسس بنية اللغة الشعرية عند **حجازي** وتفضي إلى الانطلاق من عبارات عادية توزع كأداة بناء، مثل العين والجدران تل، والغراب الصاحب، والثلج، والأرض الميتة في البدء، وأشجار الإسمنت، فتنزاح انزياحا دلاليا لتأخذ طابعا مميزاً، لتصل إلى إختراع صور كأنها ملكه الخاص، فيتحول النول من بنلوب، تلك المرأة رمز الصبر والوفاء للزوج، إلى نول حجازي.

وهكذا تعتبر لغة حجازي الشعرية، بعد النظرة المدركة للجزء كله، لغة مبدعة مهما كانت نوعية صورها، فإن الشكل التعبيري الخاص بحجازي يفرض الفكرة ثم الصورة، بنوعيها، بحيث الغرض منها أن تكون حية مذوبة بأحاسيس هادئة في ظاهرها، متوترة في أعماقها.

نشأت الصور غريبة من أجل وجود المنافرة كالشمس المقرورة وبنلوب التي تنتظر الشاعر وهي أمام نولها... فهذه المنافرة سبب الانزياح في الشعر التصويري لحجازي، كأنه حمل

الكلمات معاني غير مألوفة، فحملها ما لا طاقة لها، ولذلك انزاحت وجعلت من شعره يندرج إلى الشعر الحديث، لأنه محاولة النفاذ إلى أعماق الواقع.

1- لسان العرب ج 3 ص 1940

2- السجدة ؛السورة 32مكيّة.

2-البنية المشتركة بين القافية والاستعارة والقلب

تعطي البنية المشتركة بين القافية والاستعارة والقلب، سمة موحدة بين الأوجه المختلفة لتحولها إلى عامل شعري.

تكون القافية، عاملاً صوتياً نداً للإستعارة، وعاملاً تمييزياً ليكون ندا للبحر.

الاعتماد على القافية يخدم الجو الشعري في آخر البيت قبل الوقفة، التشابه صوتي وليس دلالياً غير أن القافية " تقلب التوازي الصوتي / الدلالي الذي يرتكز عليه ضمان الرسالة "[1]

يقول البيت : " ***منتظراً سقطتك المنتظرة*** "

يشكل الجناس الحرفي طريقة مماثلة لطريقة القافية [2]. مثلها " يوظف صفات اللغة العارضة لإثارة تماثل صوتي مع الفرق أن الجناس يعمل داخل البيت أما القافية فخارجها "[3]، وظيفتهما متشابهة مع أن الكاتب يتحاشاهما ولكن الشاعر يبحث عنهما " رَهْ " هذه القافية تتحلى بدلالة لتمد جسراً دلالياً في البيت وتمسك بحبل الخطاب – وهذا ما وقع داخل البيت في قوله :

" كانت الشمس تلفعنا فوق مدار السرطان
زهرة مقرورة.
فوق مدار الجدي " [4]

1- *Cohen, Jean, Structure du langage poétique, P 79.*

2- الديوان، قصيدة مرثية لاعب السيرك، ص 529.

3- *Cohen, Jean, Structure du langage poétique, P 86.*

4- ***Terre Emeraude***– كائنات مملكة الليل، ص 73 وانظر ص 116 في

بالتماثل الصوتي، **نشأت صلة قامت بها القافية *[رَة]*** والتي ربطت بين زهرة ومقــرورة، فالصورة منزاحة بخروج الزهرة عن وظيفتها، فلا يمكنها *أن* تكون شمساً *وأن* تكون حــارة / باردة في آن واحد، هذا لا يصدقه العقل وخارج عن المنطق.

البنية المشتركة أساسها المنافسة داخل العناصر الصوتية والمجازية. يجعل التماثل الصوتي / الزهرة / تقابل / مقرورة /، دلالتهما مختلفة، بجعل الكلام المجازي ينافس الشمس في منافســة مستحيلة.

إن المعنى المنحرف تدعمه الصفة الحشوية / مقرورة /، صوتياً، كان يجوز للبيت أن يقول / مغرورة /. وهي صفة تحافظ على القافية وتدخل ضمن النعوت المحتملة والمقدرة. لعل التقارب الصوتي يقرب الزهرة / النبات بصفة الغرور الناشئ عن الجمال . ليس الغرض منه هذا بــل الصفة مقرورة ألغت كل جمال وكل إنسانية في الشمس / زهرة، وأنشأت انزياحاً منطقيــاً زاد الصورة غموضاً.

يظهر الدور الموحد بين الصوت والاستعارة عند الترجمــة [1] إذ تفقــد الصــورة قــدرتها الإيحائية، ويزول الجو الغريب المحير، فتتحول الشمس زهرة باردة، لو عرب النص الفرنسي لتبين نوع من الشرح الذي يفقد شاعرية الأبيات ويساند التحليل الذي يخصص بالمرحلة السلبية والنتيجة هي : " ***"فوق مدار السرطان كانت الشمس تلفحنا " "فوق مدار الجدي صارت زهــرة باردة***

يبدو الكلام من خلال الترجمة عادياً، ولذلك يهدم الشعر هذا النوع من الكلام، لإعادة بنائــه في مستوى أعلى أي في مرحلة إيجابية. أما بالترجمة فكأن الكلام يتماشى والحقيقة الجغرافية.

يظهر جيداً أن بنية البيت الصوتية / المعنوية ملائمة بحيث الصوت "*رَة* " يؤكد الدلالــة ويقوي دلالة النعت الحشوي حتى يصدق القول بأن بنية البيت تلائم بنية الاستعارة.

ليس (***جان كوهن***) سباقاً، ولا البنيويون، في القول بأن الشعر " ***هو الكلام البليــغ المبنــي على الاستعارة*** " [2]، وإنما ***ابن الخلدون*** السبّاق في هذا القول المذكور، ولعله سبقه جيشٌ مــن اللغويين العرب في هذا الاعتقاد.

- 1.*E Bencheikh, Terre Emeraude P116 :*

Tropique du cancer le soleil nous brûlait.

Tropique du capricorne il devint fleur froide »

2–ابن خلدون، المقدمة، دار بالقلم، بيروت 1978 .

إذن، فالاستعارة أساس اللغة الشعرية، تتكون من عاملين وهما : العامل الدلالي والعامل الإسنادي، اللذان سيدرسان في باب خاص بهما، تتجلى الاستعارة نداً للنعت المنافر في قول البيت : ***الشمس زهرة مقرورة.***

لو اكتفى البيت بالتشبيه البليغ لارتاح المتلقي بهذا الخبر ويقبل التشبيه منطقياً، غير أن المشكل يأتي من النعت الحشوي الذي يصف الشمس في مسارها اليومي وهي تتغير شكلاً بتغير وجودها في الفضاء البيني أي بين مدار السرطان ومدار الجدي أي بين فصلي الشتاء والصيف، أي بين 21 ديسمبر و 21 جوان. أي الشمس مقرورة بين الفصلين.

لو قال البيت : " ***الشمس زهرة*** "، لاستغرب المتلقي الخبر قليلاً ثم يتلقاه بصدر رحبٍ، ولكن النعت الحشوي " مقرورة " يعطي بعداً جديداً للكلمة، تصبح معه خارج هيأتها المعتادة حتى يصبح اللون المعجمي أقوى من الخصيصة الأساسية. والعلاقة الدلالية مبنية على أساس أن الجملة إسنادية متكونة من اسم وخبر، كلاهما يدل على مالا يعقل. فالشمس كرة نارية والزهر نبات.

لكي يمكن تحديد معنى الجملة " ***س زهرة*** "، من اللازم أن يدخل [س] في مسيرة معنى الإسناد أي يكون من صنف النبات الذي لا يتعلق بالشمس مع أن الربط بينهما صفة [مالا يعقل]، ولكن، هل يكفي هذا لاختزال التجاوز الدلالي؟ طبعاً، لا، لأن الجملة [س زهرة] أعلنت عن تغيير المعنى بالمنافرة التي ولدت آلية الاختزال اللغوي باختراق القانون وتوليد صورة تجعل الشمس تواجه الأرض وهي في قالب جامد وميت. ولا يمكنها أن تتجمد بما أنها عنصر ناري لا ظاهر لها ولا باطن، إنها بحر ناري متلاطم الأمواج النارية، وهي كالنور تنطفئ، وليست شظاياها صخرة باردة، أين يكن التفوق بينهما ؟ كلاهما على شكل دائري، وكلاهما مبعث الحياة. هذا لا يكفي لإبداع صورة شعرية. فالنجاح راجع إلى الاستعارة التي أعطت صورة مميزة للشمس التي تنتمي، في خيال الشاعر، إلى الماضي وإلى الذاكرة التي تحيي شمس الريف المنيرة، سكنت الصورة واقعاً موروثاً وأعطت صورة جديدة منفتحة على المستقبل وعلى العلم، فهي في التصور التكويني واقع متجدد.

تبدو علامات الوقف والفواصل أحياناً، معوضة حذف حرف، كما هو ظاهر في البيت التالي:
" ***كي تخرج الكلمات راجفةً، مروعة بكل مخيف***[1] ***تحذف الترجمة الفاصلة التي تبدو زائدة***[2]

1- الديوان، لمن نغني ؟ ص .120

2- J.E Bencheikh, Terre Emeraude P31 : « Pour que les mots fiévreux s'ouvrent à toute frayeur.

إذا كان القارئ للبيت، لم يقف عند الفاصلة، ألغى بالتالي، وظيفة الحال التي تزول وتتحرف عن معناها الحقيقي " لعل القارئ غافل عن انفعال الكلمات في ذاته التي تبقى ساكنة من خلال الإلقاء المتواصل، الترتيب وغير المنقطع. إن نتيجة الفعل بين التـــوازي الصـــوتي والـــدلالي مغرض وكأن تفكيك نسق الوقفات يقصد به هدم بناء الرسالة الشعرية مع العلم أن البيت يقـــوم ضد الجملة من حيث البناء الشكلي.

يلاحظ أن المستوى الصوتي انزياح بالنسبة لقواعد التوازي بين الصوت والمعنـــى، تعرض (***جان كوهن***) لأهمية الترقيم في النص الشعري.تجدر الإشارة إلى أن علامة التعجـــب [!]، دخيلة، فرضتها الحداثة الغربية على الكتابة العربية، وظفت لتكملة معنى الصيغة النحوية فـــي العبارة النحوية : " ***ما أفعله*** " أو " ***أفعل به*** "، قد أكثرت منها قصيدة : " ***إيقاعات شرقية*** "، مع العلم أن العلامة، تعني عادة التعجب، ذلك المعنى الذي لا تعنيه القصيدة في بيتيها الآخرين، بل وكأن العلامة أضيفت لتملأ الفراغ الموالي للصوت [يَنْ]، الذي انزاح عن التركيب العـــادي، وصار لا يعني شيئاً إلا ذلك الصوت المنحبس في الحلق، الدال على شهقة بكاءٍ، ما الانزياح في البيت :

" ***ينهشهـــا الإيقـــــاع***
يَنْــــــــــ ! " [3]

إلا انزياح صوتي / نحوي. تعتبر علامة التعجب تصحيحاً قام به الشاعر. كأنه أراد أن ينفخ في الكلمات أو في القصيدة روح الحداثة ليواكب التجديد حتى يستيقظ البيت من سبات الجملـــة المبتذلة. [4]

إن التكرار الصوتي إسمنت للبنية الصوتية / الدلالية الملائمة تمام الملاءمة في البيتين.

" ***سقط السيف من الكف التي كم رفرفت***
فـــوق رؤوس الناس بالحكمـــة ! [5]

---

3 –كائنات مملكة الليل، ص 48.

_ 4Cohen, Jean, *Structure du langage poétique, P 76.*

5 –كائنات مملكة الليل، ص 71.

1– الديوان، قصيدة بغداد والموت، ص 181

– 2Cohen, Jean, *S.L.P. P 92 : " La servante au grand coeur dont vous êtes jalouse et qui dort son sommeil sous une humble pelouse.*

3– ديوان أشجار الإسمنت، ص 76.

بدأت الكلمة الأولى بحرف السين المتعلقة دلالياً وتركيبياً بالسيف، أما حرف الفاء فيتوسط دلالتي العظمة والسطلة المتمثلين في الكلمتين : السيف و رفرفت، بصوتي السين والفاء، ثم يرجع البيت إلى الأمر والسكوت والانتباه، إنها ينبئان عن حالةٍ خطيرة.

لا يراعي البيت : " ***ابنك القتيل ساهر تحت الرماد*** " [1]، إلا القافية، ريثما يذهب المعنى ضحية للقافية، مما جعل (***فاليرى***) يلوم (***بودلار***) الذي قصد الجناس الحرفي، قبل كل شيء، في قافية البيت الفرنسي[2]، غير أنها تضحية دلالية. غير مقبولة في بيت حجازي.

إن الفراغ ف الصفحة أو في البيت يناسب البياض بالفرنسية (***Laisser un blanc***) أي ترك الشاعر فراغاً يتجلى في قصيدة "***قطار الجنوب*** "، ويدل على المسافة المتواجدة بين جثة أمل نقل وبين الموت، الرغبة في ترك فراغ هي تعبير عند عدم قبول الواقع وردع الموت وإبعاده، إذا قرأ البيت المرسوم على الورقة فيقرأ بوقفة ممدودة يستعصي عليها النطق بالكلمة المشؤومة كلمة الموت :

" **واختار أن يبقى مع الـــ موت !** "[3]

إذا كان الشعر كلاماً سماعياً يلقي على جمهور فيتحول أحياناً إلى نوع من لوحة يعبر الشاعر عن معاني يصعب التعبير عنها كالحزن الناشئ عن موت صديق أو فراق حبيب والتعبير عن طباق غيبة / حضور في البيت التالي :

" ***أنا من برزخ، وعبور***
وغيبةٍ وحضور " [4]

ليس ترك فراغ اعتباطياً وإنما هو محاولة تجربة الشاعر فيتخلى عن هذه التجربة من بعد ولا يكثر منها. لا يندرج ترك فراغ في عيوب الإلقاء والتكلم، ولا يعتبر عيياً، والعيي عيب من عيوب الكلام وهو التوقف المطلق على الكلام والعجز عن المواصلة فيه، أما هنا فالفراغ هو محاولة انزياحية لجلب اهتمام السامع بالسكوت القصير المدى. طريقة الشاعر شبيهة بطريقة الرسام نفسها، الذي يعبر عن معاني خاصة باحتلال الورقة كلّها وجعلها صلة بين الملقي والمتلقي، كأن الشاعر يعبر عن معنى ضمني يفهمه السامع / القارئ بالسكوت / الفراغ. إن المساحات البيضاء إسهام في قراءة أحد الوجوه للنص الشعري، كثيرا ما تدلّ على أنه مكتوب أكثر مما هو ملقى على جمهور السامعين، إنه داعٍ باستمرار للسؤال هذا ما لا يحصل لسامع الشعر. تتحول القصيدة في انزياحها إلى قصيدة / لوحة ترى أكثر مما تسمع.

---

[4] الديوان، قصيدة : أغنية للقاهرة، ص 36

إن المحاولة الأخرى لترك البياض على الصفحة عند تقديم الأبيات ذات بعد دال على تحويل اللون وانحداره في الأبيات :

يهبط اللـــــــونُ

مـــن اليـــاقوت،

للفضـــــــة،

للعشــــــب،

ويعلـــــــو" (1)

تبدو كتابة الأسطر منسجمة تلائم الحركة الانحدارية، والفواصل عامـــل مرافـــق للهبـــوط والتحويل المتنقل من اللون الأحمر إلى الأبيض إلى الأخضر، إنها، فعلاً، سند المعنى ورفـــده للوصول إلى الدرجة السفلية ولكنه سند مرئي، لا ينتبه إليه إلا القارئ الذي يتحول فـــي هـــذه اللحظة إلى ذواق لوحة شعرية ناجحة. إنها آية شعرية أكثر مما هي آية من سورة اللون التـــي أعلن عنها العنوان.

يمكن أن يعتبر تقديم البيت بالفراغ، انزياحاً خطياً، قد ولع به ***محمد بنيس،*** مثلا وهو يقـــدم قصائده على الصفحة البيضاء كأنها لوحات فنية يرسمها خطاط ماهر.غير أن هذه المحاولـــة قليلة عند ***حجازي*** في التعبير عن انشطار اللون إلى ألوان ينحدر سيرها في حركـــة أنشـــأها الطباق [يهبط / يعلو].ويبدو أحياناً، ترك الفراغ أو البياض فوضويا أو متحاشياً التكرار فـــي الأبيات التالية :

" والشرارة فيك تزهر،

واللوامع،

فالطوالع،

فالبروق،

أقمت أرضك " (2)

إذا بني المعنى، أحياناً، على ترك فراغٍ، فالوقف وعلامة الاستفهام يلعبان دوراً فـــي تأديـــة المعنى ويدلان على تحويل مسار الشاعر ***حجازي.*** كانت قصيدة " ***اغتيال*** " دالـــة علـــى هـــذا

---

[1]-ديوان كائنات مملكة الليل ؛قصيدة .آيات من سورة اللون ص50

2 -ديوان أشجار الإسمنت، قصيدة : الرجل والقصيدة، ص 72.

التحويل. طبعت أول مرة في مجلة "*الشعر*"، ثم طبعت في الديوان. ويلاحظ، على الرغم من الفرق الضئيل بين الكتابتين، أن الوقفة تأييد إيجابي / للخطاب، فالوقفة / أَوْ / عدم الوقفة تحرّكُ القصيدة الجامدة وتحييها. فطِن الشاعر إلى هذه النقطة وغيّر ما رآه يلائم التغيير لمسايرة الحداثة. والمثالُ على ذلك يُلاَحَظُ في كتابة أبيات القصيدة الأخيرة :

مجلة الشعر

121- مزهرًا في صخرة الجسم المعادي
122- واصلا بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه،
123- وارتعاشات الزناد
124- عاقدًا، ما بيننا صلحًا نهائيا،
125- كأنّي كنتُ وحشًا حينما انهرتُ عليه،
126- شاربًا من دمه كأسًا،
127- كأنَني كنتُ ظمآن إلى شيء حقيقي كهذا الجرج.
128- فاسترضعته،
129- والموتُ يلتف|ُ علينا ويخيّم !
××× ××× ×××
130- من أنا حقا ؟
131- تُرى هل كان يدري ؟
132-أنّه ألقى سؤالاً خطرًا ؟

الديوان

121- مُزهرًا في صخرة الجسم المعادي
122- واصلا بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه،
123- وارتعاشات الزناد
124- عاقدًا، ما بيننا صلحًا نهائيا،
125- كأنّني كنتُ وحشًا حينما انهرتُ عليه،
126- شاربًا من دمه كأسًا،
127- كأنَني كنتُ ظمآن إلى شيء حقيقي كهذا الجرج.
128- فاسترضعته،
129- والموتُ يلتف علينا ويخيّم !
××× ××× ×××
130- من أنا حقا ؟ تُرى هل كان يدري ؟
131- أنّه ألقى سؤالاً خطرًا ؟
132- أنّه، لَو لم أُجِبْ، يُوثيك أن يهزمني
133- يوشك أن يرجع لي منتصرا !

ما هي الفائدة من تغيير تقديم القصيدة بطريقة مختلفة، أهذا يدّل على الحداثة ؟ أَمْ تغيير المعني ؟ لا هذا ولا ذاك. هذا التغيير لا يُجدي بشيء إلاّ بفقدان بيت واحد.

<u>الفرق بين الكتابتين من حيث التنقيط</u> :

الديوان

البيت 1 : لا توجد فاصلة
البيت 9 : لا توجد فاصلة
البيت 14 : توجد نقطة
البيت 22 : لا توجد نقطة التعجب

مجلة الشعر

البيت 3 : لا توجد فيه فاصلة
البيت 5 : " " " "
البيت 6 : " " " "
البيت 17 : فيه فاصلة

ما بين البيت 54 و55 تُوجد خطوط فاصلة

البيت 60 : لا توجد فاصلة

البيت 109 : لا توجد فاصلة

البيت 116 : لا يوجد فيه تعجب ولا استفهام

البيت 122 : فيه فاصلة في الأخير

البيت 129 : فيه 3 نقاط بعد: علينا

البيت 131 : لا تُوجد نقطة استفهام

البيت 40 : توجد فاصلة

البيت 41 : توجد فاصلة

البيت 45 : توجد فاصلة

البيت 49 : لا توجد فاصلة

البيت 49 : توجد فاصلة بعد معفرتي

البيت 51 : لا توجد فاصلة بعد موت

البيت 54 : توجد علامة التعجب فقط

ما بين البيت 54 و55 يوجد خط واحد

البيت 58 : توجد فاصلة في الأخير

البيت 76 : فيه نقطة وفاصلة

البيت 79 : فيه فاصلة

البيت 83 : " "

البيت 85 : " "

البيت 98 : ما فيه علامة تعجب

لا يُوجد خط فاصل بين البيت 103 و104.

غلطة : كانُو : كتب هكذا

<u>الفرق من حيث التقطيع</u> :

الديوان

البيت 5 : قُطع البيت بعد كلمة الغريزي

البيت 130 : قُطع البيت بعد نقطة الاستفهام

مجلة الشعر

البيت 34 : تام

البيت 48 : تام

البيت 60 : تام وبدون فاصلة وسطية

البيت 84 : تام فيه فاصلة بعد يَعْدُو،

البيت 86 : تام بفاصلتين

البيت 88 : تام بفاصلة وتعجب

البيت 90 : تام بفاصلة وسطية

البيت 94 : تام، لا تُوجد نقطة التعجب بعد دموع

البيت 95 : تام بفاصلة بعد الأشياء

البيت 96 : تام فيه 3 نقاط بعد جارية

هذا التغيير في التقديم لا يجدي فائدة من حيث الدلالة ولا من حيث الانزياح. هو مجرد رغبة في تقديم القصيدة بطريقة حديثة.

3- المستوى الدلالي من حيث الإسناد بالملاءمة والمنافرة

كان اختيار أجهزة الرصد المستعملة تَعَسُّفِيًا، بما أن المتن يحمل قاعدتين مخـــالفتين أي : أن يكون متناً ضيقاً لتسهل الملاحظة، ومتناً واسعاً للاستقرار، يدخل الشرح العام للقصائد في المتن الواسع ثم يحدد الانزياح من خلال المتن الضيق.

والطريقة المنهجية لاستخراج القوانين هي طريقة **(*جان كوهن*)** من حيث المقارنـــة بـــين الشعر والنثر الذي هو المعيار ولا يكون الأسلوب بالنسبة له إلا انزياحاً يعتبر غلطة مقصودة. يبقى أن بعض الانزياحات ذات قيمة جمالية أما البعض الأخرى فلا.

ويعتبر، في القاعدة العامة، من المسلمات، لكي يحصل الفهم، أن تكون أية كلمة في الجملـــة قادرة على القيام بوظيفتها الدلالية. وما الكلام الشعري إلا خرق لقانون اللغة[1] ومـــا يحصـــل الخرق إلا بالمنافرة ريثما تقدم الملاءمة الدلالية، تطبيقا لقاعدة **(*كـــوهن*)**، لتحديـــد الدرجـــة النحوية للكلام، فيتحقق التلاؤم في المعنى والمبنى معاً وإذا قبلت القاعدة فما يبقـــى لهـــا إلا أن تواجه الكلام الشعري[2].

تقدم الملاءمة، في الشعر، خبراً كاذباً، في قالب نحوي صحيح، بحيث تبنى الجمل بناءً كاملاً ملائماً للمعنى، ويبدو الخبر، في أية جملة اسنادية ملائماً للفاعل أو المبتدأ.

هكذا تلعب الملاءمة دوراً كبيراً في الإسناد والتحديد والوصل.

1- **المـــــلاءمـــــة :**

تتجلى الملاءمة في عنوان القصيدة " ***نوبة رجوع*** " [3] وفي البيت القائل : " ***كأن صوتاً مـــا ينادي*** " الذي يكرر ثماني مرات في هذه القصيدة، تكرارا يكون بمثابة الصدى والصوت المتردد للعنوان الذي يدل على الرجوع أي " ***إن العبارة وحـــدها تمثـــل نحـــو 22 % مـــن أصـــوات القصيدة*** "[4].

تتم الملاءمة بين التكرار ودلالة العنوان، وبين ما يثيره الشكل في أصل الصوت ونوعـــــه، إذ يتحلى بميزة إنسانية تخوله إياه صيغة النداء بحيث الســـامع لا يســـتطيع أن يطمـــئن وأن لا يعرف مصدر الصوت، قلما تتحقق الملاءمة في الصوت والفعل المضارع " ***ينادي*** " والخلل يقع في الحرف " ***ما*** " الذي يؤكد النكرة ويحدد الصوت في مجهوله، حبذا حذفه ليســـتقيم المعنـــى

1- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, P 109.*

2- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, P 119.*

3- الديوان، ص 521.

4- أحمد درويش، الشاعر واستئناس الموت، قراءة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة فصول، ملحق خاص، 1996، ص 361.

ويزول الغموض ولكن، لو حذف لكان البيت يعني مدلولاً آخر يلغي المشكل بالقول المحتمل : ***كأن صوتاً ينادي "***، تعرب الجملة الفعلية في محل نصب، تابعة لصوت، يزول الحاجز ليقترب الدالان : / صوت / ينادي / بالملاءمة التامة.

فالمشكلة واقعة إذن، في وجود " ***ما*** " الذي يحدد النكرة ويسيج معناها ريثما يثير توتراً في السامع، يعني أنه صوت من النوع الخاص، يصادف أن المتلقي يبحث عن نوع الصوت ويستفسر عن دوره، لعله يثق بأن المعاني المختلفة تتداح من أصوات مختلفة في انسجام تام بين الموسيقى والشعر، وكأنها نوبة رجوع صوت أبي العلاء يخاطب حمائم الأيك :

ثم غردن في المآتم واندبن *** بشجر مع الغواني الخراد[1]

تتجلى قاعدة الملاءمة التركيبية / الدلالية ، بإحصاء كلمات البيتين[2] :

بيت 237	و	عذاري	في	السجن	الثلج
بيت 260	و	شباب	تحت	مقاصل	ميرابو

كلاهما يحتوي على خمس كلمات، وكلاهما خال من فعل محركٍ خلواً يقصد به المقارنة الضمنية غير المصرح بها، ويقصد به الملاءمة النحوية الوصلية بما أنهما يبتدئان بالواو حرف عطف. يضاف للحرف الثاني دور الجمع بين عناصر الجملتين كلها، بتلاؤم دلالي تام، بحيث تقرب الثورتان الفرنسية والجزائرية بالصورة الناشئة من الاسم العلم " ميرابو " المضاف إلى مقاصل الثورة الفرنسية المشهورة التي راح ضحيتها الثوار الفرنسيون. تلحق الملاءمة التاريخية بالملاءمة الدلالية / التركيبية.

تساوي عبارة / السجن – الثلج / عبارة / مقاصل ميرابو / إذ يدل كلاهما على القبر والموت، غير أن العبارة الثانية لا تدخل في الدلالة السياقية لعالم الشاعر وإنما هي صورة دخيلة لحضارة غربية، فاختزلت الملاءمة لتكون انزياحاً دلالياً سياقياً.

في هذين المثالين، كانت الملاءمة خالصة ولكن يحصل أحياناً أن البيت الملائم دلالياً يكون منافراً وعلى سبيل المثال، البيتان :

1- ***الجدران تــل*** [2]

2- ***الدجى يحضن أسوار المدينة*** [3]

1- المرجع السابق، ص 362.

2- الديوان، قصيدة أوراس، ص 417 و419.

3- الديوان، قصيدة : أنا ... والمدينة، ص 188.

4- الديوان، قصيدة مذبحة القلعة، ص 150.

يلاحظ أن الجملتين اسميتان، خبر الأول مفرد وخبر الثانية جملة فعلية، كلتاهما تقدم منـــافرة إسنادية مميزة، ولكي تعني الجملة معنى ملائماً بالقول أن [" س " يحضن أســـوار المدينـــة]، يجب على " س " أن يتماشى وسير مدلول الإسناد، يعني أنه جزء من صنف الإنسان أو الحيوان الذي يقوم بفعل الحضانة،و هذا الفعل لا يندرج معناه بوظيفة الدجى.

ويدمج كذلك معنى التل بالصنف الجغرافي / الطبيعي الذي يخبر عن صنف طبيعي لا ينتمي إليه صنف الجدران لكي يكون إسناداً ملائماً.النتيجة هي أنه يوجد اخترقان للقانون أي انزياحان، وهما ظاهرتان يمكن أن تعمما داخل الكلام الشعري.والجدير بالملاحظة أنه لا يحصل الانزياح إلا إذا اعتبرت الألفاظ من حيث معناها اللغوي، ولا يختزل الانزياح إلا بتغيير معنى لفظـــة.إن بناء البيت " ***والجدران تل*** "[1] مركب تركيباً نحوياً صحيحاً وملائماً إسنادياً.

أنشأ التشبيه البليغ صورة ترد إلى الريف، لا شعورياً، ببنائها التصويري المتـــوالي. لـــذلك تعتمد الجملة الموجزة أسلوب القص التصويري، بحيث وجه الشبه غير مذكور، كأنـــه شـــائع ومعروف، فيسأل عن كونه حاجزاً، أو عالياً، أو جامداً.

يبدو الغرض من الخبر واضحاً بما أن كلمة "***تل*** " تكرر في القاموس اللغوي للشاعر، وهي تناسب تماماً اسم مسقط رأسه " تلاَ ". ولا يعتبر تكراره مجرد مصادفة، كون "***تـــلاَ*** " محـــدداً بالجدران، فهو فعل كل كائن حي، يحدد ميدانه الحياتي العام، والشعري الـــذي طالمـــا يكـــون منطلق شعر ***حجازي***.

إن الملاءمة دلالية وتركيبية بما أن كلاً من الجدران والتل اسمان جامدان دالان على الإحاطة بميدان وتسييجه، وعلى صفة الارتفاع والاحتضان والحراسة، غير أن "***تل*** " أسند إلى المبتـــدأ ليخبر عن صفات محتملة توجد في التل كالاخضرار والاعشوشاب.إن الانزياح دلالـــي بكـــون الجدران تشير إلى الحجرة والطين، أما التل فإلى العشب، المجاز هنا غيـــر مـــألوف. وســـع الصورة وطبعها بطابع جديد، والمدار في هذا التوسع، توليد المعاني وإثراء اللغـــة. التحديـــد اللغوييعني التل معجمياً : " الكومة من الرمل، والرابية من التراب مكبوساً ليس خلقة والـــتلال عند العرب الروابي المخلوقة. والتل طوله في السماء مثل البيت... حجارة التل غاص بعضها ببعض مثل حجارة الأكمة سواءً [2]، لو كتبت العبارة على منوال شرح لغوي لقيل : [والجدران بيت]، فتسقط الصورة، ويفقد الجمال الشعري."

1- الديوان، قصيدة : أنا والمدينة ص، 188.

2- لسان العرب، ج 13 ص 83.

أما الجدر فيعني لغوياً : " البيت والشجر طلعت رؤوسه في أول الربيع والجــدرة حظيــرة تصنع للغنم من حجارة. فان كانت الحظيرة من حجارة فهي جديرة وإن كان من طين فهو جدار والجدار الحائط والجمع جدرٌ وجدرانٌ " [1].

يستخلص من الشرح اللغوي أن الجدران والتل من أصل واحد أي حجري والقاسم المشترك بينهما هو الطول والحجارة.

فالملاءمة دلالية خالصة من جانب الطول والمادة الخام أي الحجارة. فكلاهما يدل على مسند إليه معين. تقوم الجدران، وهي تعني السدود والحواجز بدور متعلق بالمدينـــة، وترمــز إلـــى الحضور القوي لأشياء المدينة وخوائها الموحش المقفر والمرعب. أما التــل فيمثــل الريــف الخصب الممرع من جدران المدينة الحجرية القاسية. يشترك الجدران والتل في نوعها الحجري الذي يكون مرده التراب والأرض ويفترقان في دلالة الجدران على العمــران، والتــل علـــى الطبيعة.

أتى الخبر [تــلٌ] مشكوك فيها، يعد خبراً كاذباً لأن الجدران الحقيقية غير تلال، إنها فـــي الواقع بناء يقوم به الإنسان، وهي تدل على الحضارة، أما التل فهو ظاهرة جغرافية عادية. بما أن الخبر ذكر مفرداً والمبتدأ جمعاً.

فتقدر صفات للمبتدأ بالقول :

1- الجدران تــلٌ.
2- الجدران ظلٌ : في الخبر تماثل صوتي مع تل أي جناس ناقص.
3- الجدران حارس.
4- الجدران سكــن.
5- الجدران بيت ... إلى غير ذلك من احتمالات دلالية غير شعرية.

إذا كان الخبر " تل " مبتكراً صورة جديدة بالنسبة للشعر العربي فتبقى الصورة مكرورة في القاموس الشعري ***لحجازي***.

يلاحظ أن درجة الانزياح ضعيفة، تقرب من الصفر لأنها صورة شاعت عند ***حجازي*** حتـــى صارت تعتبر من كلامه العادي وتشكل عنده " ***رمزاً من رموز المعاناة في المدينة*** "[2]

انحرف الخبر الجامد [تل] عن بنائه النحوي الأصلي، فيشترط في الخبر أن يكون مشــتقاً، وليفترض أن المشتق حذف فيرجع في الجملة التي تقول :

---

(1) – لسان العرب، ج 5 ص 190

(2)- أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، 196، ص 18.

1- الجدران شاهقة كالتل.

2- الجدران حاجبة الأفق كالتل.

3- الجدران مانعه الرؤية كالتل.

4- الجدران مثيرة الشعور بالاحتباس والضيق والاختناق كالتل.

5- الجدران كثيرة.

6- الجدران تبعث إلى الإحساس بالسأم والوحدة والضياع كالتل.

تربط أنواع الخبر المحتملة بين الجدران والتلّ ربطا دلالياً، غير أن الفارق بينهما الوظيفة التي تجعل الجدران تحمي أما التل فيحيط بالشيء دون الدفاع عنه، فتفقد الجدران في هذه الصورة وظيفتها الطوباوية التي ينشدها الشاعر، وتفقدها من أجل صيغة الجمع في قوله : " ***الطريق إلى التلال*** "إذ يحصل تلاؤم صوتي مع الأسماء الدالة على سؤال – والزوال – والرمال – كأن الجمع يجعل التل في حالة هشة لا يأمل الشاعر منه السند ولا المساعدة.

الصورة مكرورة وقد أعاد الشاعر استعمال الجدران والتل في قصائد، منها : كان لي قلب، إلى اللقاء، ميلاد الكلمات، أنا والمدينة. يقول مثلاً، في قصيدة " ***حلم ليلة فارغة*** " [1] :

البيت 6 ——————◄ وهذه الجدران

البيت 7 ——————◄ تراجعت لنجمة تدور.

البيت 31 ——————◄ يهون في ظل الجدار.

البيت 56 ——————◄ مـــازالت الكتب.

البيت 57 ——————◄ تـــلا على الرفوق، قاحلة بلا زهور.

يقول في قصيدة " بغداد والموت ": [2]

البيت 16 ——————◄ سيف على صدر الجدار، خنجر من النضار.

البيت 68 ——————◄ أطفال بغداد بجانب الجدار يهمسون.

ويقول في قصيدة " ليس لنا " [3]

والناس موكب يسير صامتاً بجانب الجدار

2- المنافـــرة :

- ***الملاءمة ثم المنافرة.***
- ***المنافرة الإسنادية.***

1- الديوان ص 171.

2- الديوان ص 185.

3- الديوان ص 212.

- ***المنافرة بالنعوت.***
- ***إحصاء النعوت.***
- ***إحصاء النعوت المنافرة للون.***
- ***دراسة بعض المنافرات في اللون.***

إن الاستعارة ,كما هو معروف , من مكوّنات الكلام الشعري بحيث هـي ثابتـة و معممـة بالاضافة الى أنها ميدان واسع للمنافرة فيها تتحقق، بحيث تتدخل الاستعارة لاختزال الانزيـاح الذي خلفته المنافرة. فالانزياحان متكاملان لأنهما غير متواجدين في نفس المستوى اللغوي. بما أن الكلام يتغلب على اللغة فنعتبر الاستعارة اختراقاً لقانون اللغة، فتوضع في المستوى الإبدالي والمنافرة في المستوى التركيبي. كثيراً ما تساوي الاستعارة العاطفية المنافرة القصوى من حيث المعنى الضروري لاختزالها. يستنتج بأن الشعر يبنى على المنافرة وعلى اختراق قانون اللغة. إذا قال ***حجازي*** :

" **أنفض من قلبك دهشته الأولى وبراءته المستهولة الإنسان الغولا** " (1)

فهو المثال ذاته الذي ضربه (***جان كوهن***) عند قولـه " الإنسـان غـول للإنسـان ***L'homme"est un loup pour l'homme***(2)

لا يخترع الشعر شيئاً لأن الشعرية القوية خولت للقواعد العربية. يوجد الانزياح، أصلاً، في القواعد العربية ويقرب بنيوياً من الشذوذ، والمثال على ذلك في النعت الحقيقي الذي لا يصـدق خبرهُ.

تبدو الصفة [الغول] صفة غير إنسانية. ليس الرجل الثعلب الحيوان وإنما التعبير العام لدى الناس يجعله يحمل معنى الحيلة. لماذا وصف الثعلب بالحيلة ؟ ولم تلحق به عيوب أخرى. أبعد من ذلك تخلق المنافرة " ***الرجل الغولا*** " انزياحاً إسنادياً، فاختزلت درجتها بتوضيح صفة الحيلة الملتصقة بالغول فانتقلت إلى الإنسان لتلائم عيباً من عيوبه.

الملاءمة ثم المنافرة : في البيت التالي :

" ***الدجى يحضن أسوار المدينة*** " (1)

1- الديوان، قصيدة : " ياهواي عليك يا محمد "، ص 512.

2- Cohen, Jean, Structure du langage Poétique, P113.

[1] – الديوان، قصيدة : مذبحة القلعة، ص 150.

2- لسان العرب، ج 16 ص 278.

يشكل صوت [الدال] و[الضاد] تشابهاً صوتياً متواجداً بين ***الدجى / يحضن / المدينة*** ويجلب الانتباه من حيث القرابة الدلالية الوظيفية. فالحرف " ***الدال*** " جامع بين الدجى والمدينة والصوت [دن] جامع بين يحضن والمدينة، فتنشأ من هذا الحبل الصوتي صورة يتوقع منها خطر.فضلا عن ذلك فالفعل المضارع "***يحضن*** " يلعب دوراً كبيراً في تقديم المشهد الرهيب، ليست علاقته بالمبتدأ شبيهة بالعلاقة التي تصله بالمفعول به المضاف إلى المدينة. فالعلاقة الأولى ملاءمة والثانية منافرة، استنتج الحكم لتحديث معنى الفعل الذي اختيرت بعض معانيه، من بينها:

" 1- حضن ومنه الاحتضان، وهو احتمالك الشيء، وجعله في حضنك كما تحتضن المرأة ولدها "

2- حضنا الليل : جانباه قال الشاعر :

أزمعت رحلة ما في الهموم ❀❀❀ أطعن من ظلمات خضونا

3- حضن الطائر بيضه إذا ضمه إلى نفسه تحت جناحيه.

4- حضنت فلاناً عما يريد أحضنه حضناً وحضانة واحتضنه إذا منعته عما يريد.

5- " الأعنز الحضنية ضرب شديد السواد وضرب شديد الحمرة ". (2)

تحدد العلاقة بين " ***الدجى*** " و" ***يحضن*** " كملاءمة دلالية، إذا اعتمدنا الشرح اللغوي الثاني : حضنا الليل أي جانباه، فالظلمة تمتد على المدينة من بداية الليل إلى آخره، وبالتوغل في المعنى، يفهم ضمنياً أن الحفل المقيم مهدد بخطر يعلن عنه الدجى الذي يدوم الليل كله أي جانبيه. مازالت الملاءمة الدلالية تامة كلها وقع الاختيار على العبارة " ***الأعنز الحضنية*** " التي يشير لونها الأسود إلى الدجى والأحمر إلى المذبحة أي إلى الموت والدم.

طبقاً للشرح الأول تبقى الملاءمة ذات مفعول دلالي يصل بين المبتدأ والفعل المضارع [***يحضن***] يعني أن الدجى يحتمل أو سوف يحتمل مسؤولية لم تقم بها الأسوار كما تحضن المرأة صغيرها.

إن اكتناه العلاقة بينهما تكشف عن الموقف الشعري **لحجازي** الذي يحن إلى الأم الحاضنة التي تقي ولدها من المدينة، ويحن إلى الريف المتمثل في الأعنز الحضنية. يحمل الفعل هذه المعاني كلها غير أن الخلل متواجد بين الفعل [***يحضن***] وأسوار المدينة. ولكن البيت لم يقل : [***الدجى يحضن عن أسوار المدينة***]، كما شرح لغوياً. أي : [***حضنت فلاناً عما يريد أحضنه وحضانة واحتضنه إذا منعته عما يريد***]. ليفترض أن يقرأ الفعل يحضن بضم ياء الفعل المزيد،

فالفعل أحضن هنا يكون منافرة إذ الدجى يلعب دور الحاجز والمانع. إنه يحل محل الحاضن لحماية المدينة بما أن الأسوار تخلت عن دورها وعجزت عن القيام به.

إن المنافرة القائمة في الدلالة الوظيفية كسرت الملاءمة الدلالية بإنزياح استبدالي حيث الاستعارة قدمت صورة جديدة تتغلب فيها المنافرة على الملاءمة، سمحت المنافرة للإسمين الجامدين الدالين على الذات [الدجى / أسوار]، أن يلعبا دور الفعل الذي يفعله الإنسان أو الحيوان عادة. وكان الفوز للأقوى أي الدجى الذي خرج عن معناه الحقيقي أي الظلمة إلى وظيفية جديدة وهي الحماية. ومنذ البداية يتعين مكان النجاة وهو العلو، فبه يتم الاحتضان، وبه ينتهي الانتحار المشرف للفارس المغوار. فالمنافرة دلالية بما أن الانتحار مدنس في الاسلام بل هو حرام. فالشعر غير سلبيته إلى جانب إيجابي بتصارع عناصر الفناء في لوحة المدخل، تصارعاً تصالحياً يجعل كل عنصر منها لازماً لاكتمال الصورة.

<u>المنافرة</u> :

إذا قال البيت : [***الدجى يحضن أسوار المدينة***][1]، توضع المنافرة في المستوى الدلالي لأنه لم يقل : [الوالد يحضن أفراد أسرته]. إنه لكلام عادي بما أن الفعل [***يحضن***] يعبر عن الدور الطبيعي للوالد، فالوالد يشعر بضعف أولاده وبحاجتهم إليه، فيحضنهم حتى يكبروا ويقووْا.

لم يقل البيت أيضاً، أن المدينة في حاجة إلى حضانة الأسوار بقوله : [الأسوار تحضن المدينة]، إنه لقول قريبٌ من الواقع ويكاد يكون عادياً، ففعل الحماية كان ينتظر أن يقوم به الوالد أو الأسوار. لم يكن الدجى هنا رمز الظلام، بل ضاعت هذه الصفات فيه، بينما كان يعبر عن الفراغ والفناء والخوف والضعف، فحوله الانزياح الدلالي، وجعله يسلب معنويات الأسوار التي كانت تدافع على المدينة المحصورة المهددة، وهكذا تحلى بالقدرة على الدفاع، فليست الأسوار الحصن والحصين، وإنما الدجى يعرف مسبقاً أن القائل هو الذي زود الدجى بهذه

القدرة، لأن الدجى هو الظلام في حد ذاته، لا يؤثر في غيره إلا إذا نسب إليه الإنسان صـــفاتٍ مميزة له كالحضانة.

فقدت الأسوار بموجب حضور الفعل وسط البيت [***يحضن***] وظيفتها، إذ ينسب إليها عـــادة فعل الحماية والاحتضان. تدل الكلمة عادة على المعنى الحقيقي. فالسور هو المـــانع والحـــاجز والحاضن. أفرغها الفعل المضارع من شحنتها الفعالة. فصارت الأسوار في حاجة إلى من يدافع عنها ويصونها.

ولم يقل البيت : [***الدجى كالأسوار في احتضان المدينة***]، كأن الكلام المفترض قدم وجـــه الشبه على المشبه به فوقع خلل في الوظيفة المنتظرة منه، إنه عاجز عن الحماية غير أن الدجى قام بهذا الدور ولم يشاطر الأسوار في الاحتضان وإنما استحوذ على هذا الدور الخطير بحيـــث الأسوار تخلت عن وظيفتها وحملت دلالياً إشارات الســـلب. مايجـــدر الاشـــارة اليـــه هـــو أنّ [الأسوار]، اسم جمع، وهذه الصيغة تجعله ضعيف الدلالة وإذا طبقت نظرية ابن جني القائل بأن الجمع ضعيف دلالياً إلى ما يوطده ويرعاه. ولذلك حاول الدجى أن يقوم بدور الأسوار، غير أن الكلام كاذب، لأنه في الواقع لم يحدث الاحتضان ولا يقوم الـــدجى بالحمايـــة، إذن، فيختـــزل الانزياح الدلالي بالنفي كالتالي :

" الدجى يحضن أسوار المدينة "
" الدجى لا يحضن أسوار المدينة "

بالنفي، يصدق الكلام ويفهم من البيت أنه قال كلاماً خاطئاً، فوقع الانزياح بالمنـــافرة وهـــو انزياح إسنادي. وعلى غرار ذلك يصادف أن الملاءمة تتحول إلى المنافرة، وهـــذا جلـــي فـــي عنوان القصيدة : ***" أيات من سورة اللون.*** [1] فالسورة تلائم الآيات دلالياً غير أن العنوان كتب في الفهرست على هذا الشكل : [آيات من صورة اللون]. فالجناس اللفظي تام بـــين ســـورة وصورة. كأن الطابع اختزل تلقائياً " سورة " ظنّاً منه أن الجملة خاطئة عند محاكاتها بـــالقرآن، فيتصدر قبول سورة اللون وإلا تدخل في نطاق البدعة. كسر الشعر المحظور وخرق القـــانون بعنوان غير معتاد.

<u>المنافرة الإسنادية</u> :

تمثل الجملة : [يلتوي نهر الألم] [2]، منافرة إسنادية خاصة قد عبـــرت عنهـــا الترجمـــة حرفياً[3] هذا من جهة, من جهة أخرى , لكي تدلّ على معنى ,من اللاّزم أن تدخل الجملة فـــي

---

[1]– الديوان، قصيدة : <u>مذبحة القلعة</u>، ص 149.

صنف الواقع بالثالي تصدّق، ولكنها غير ذلك. فالنهر في الواقع لا يطابق الألم، وقعت معاكسة للقانون الدلالي المعتاد، بإضافة العبارة " نهر الألم " هذا الانزياح دلالي، و لإختزال الإنزيـاح يجب تغيير معنى كلمة من الكلمتين، مع أن عبارة [نهر] تلائم الفعل في الالتواء، إذ يحدث أن النهر يلتوي في مجراه العادي، إذن، فتوجد ملاءمة بين الفعل والفاعل.

وقع الخلل في إسناد [ألم] بـ[النهر]، فاكتسى النهر معنى جديداً غير موجود فـي الواقـع، وبالتالي، يتصف الألم بأوصاف النهر في الالتواء.لو قال البيت : [الألم يلتوي كالنهر]، لكـان بناءً يقرب من النثر ويبتعد عن الشعر بكسر الصورة الشعرية التي أبدعتها الإضافة.و أبعد من ذلك فالخلل، يفع أيضاً قي الجملة [***مازالت لنا في الأفق دار***] [4]، إذا غير بناؤها بالنفي وقيل :

1- لنا في الأفق دار.

2- كانت لنا في الأفق دار.

3- ليس لنا في الأفق دار.

1- قصيدة كائنات مملكة الليل ص49

2- الديوان، قصيدة : لمن نغني، ص 122.

3- J.E Bencheikh ,Terre Emeraude P30 »Derriére votre peau brune se tord un fleuve de souffrance ».

4- - الديوان، قصيدة : لمن نغني، ص 123.

يلغي النفي الثالث الحكم الكاذب الأول الذي لم يقله الشاعر، لأن المنافرة تعينت في اختـزال انزياح الأفق الدال على مكان محدود دون المكان الواسع أي الريف. أما النفي الثالث فيختـزل الانزياح ويصحح منافرة البيت. فالبيت قال **الأفق** ولم يقل **الريف**. وقد شعر المترجم بحرج عند نقل الأفق إلى الفرنسية فأضاف [هناك] الحشوي لكي لا يفسد الصورة الشعرية. يمكن القـول أن المنافرة الإسنادية تمس الجملة فإنها تمس أيضاً الكلمة. قال (***جان كوهن***) أن الإسناد هـو وظيفة نحوية من الوظائف التي تلعبها كلمة ما، إذن يمكن أن يقال أن كلمة [***زلزال***] في قصيدة " ***أوراس*** " انزياح إسنادي. والكلمة معرفة بألف ولام بحيث معناها انتقـل مـن الحقيقـي أي الزلزال الطبيعي إلى مجازي أي زلزال تصدعت به المجتمعات العربية وتغيرت من أجله رأساً على عقب.

<u>المنافرة بالنعوت</u> :

تدرس النعوت الحجازية لبيان تطور لغته الشعرية من خلال الـدواوين الثلاثـة، بتسـليط الملاحظة على النعوت المنافرة وتواترها. وفي الجملة [الريـف البعيـد]،[1] يتحلـى النعـت

الحشوي بمردودية شعرية كبيرة، ينفي المعنى العام للريف النعت الذي يعد حشوياً بالنسبة لأهل المدينة، بل يشير إلى الريف من نوع خاص. وإذا حذف النعت فتقرب الجملة من النثر ليقال :

" ***إني أحبك أيها الإنسان في الريف*** "

وليس غرض الشاعر أن يسكت على النعت لأن حذفه يبقى فراغاً يلغي الصورة المعتادة في القاموس الشعري ***لحجازي*** الذي لا يقصد الريف عامة أي ريف الجميع بل يقصد ريفه الذي تركه مخزوناً في ذاكرته، وبعده دال على الحنين، فالحذف ينفي المنافرة، ولكي تختزل المنافرة النعتية يجب تحول الجملة إلى جملة موصولية :

1- الريف البعيد.
2- الريف الذي هو بعيد.
3- الريف الذي ليس بعيداً.

J.E Bencheikh ,Terre Emeraude P31 »Il nous reste là bas untoit à l'».1

فالجملة الثالثة خاطئة، إذن يستحيل اختزال الانزياح بالنفي، أو بالحذف لأن المنافرة تقاوم أي تغيير في النعت الحشوي الذي يعد انزياحاً إسنادياً، كما يستحيل اختزال المنافرة بالنفي في الجملة : ***[كي تخرج الكلمات دافئة الحروف]***(1)

الملاءمة الدلالية تامة بين الكلمات والحروف، تتوسطها منافرة أنشأها النعت. كأن الحروف لفظة زائدة وحشوية في الجملة، ولكن لا يستغني عنها وهذا ما يبينه اختزالها بالنفي :

أ - الكلمات دافئة الحروف.

البيت كاذب، هل يجوز تصديقه إذا اختزل معنى / دافئة/ وقدمناه على المنوال التالي :

1- الكلمات تدفئ الحروف : أي اليوم والآن.
فهذا يعد خطأ دلاليا.
2- كانت الكلمات دافئة الحروف : يعني انتهى دفؤها.
فكأن الجملة الثانية.
ملائمة تماماً للبيت
الأصلي (أ).

3- ليست الكلمات دافئة الحروف :

هنا تقوم المنافرة الدلالية بفضل النفي الذي يخْتَزِلُ الانزياح الدلالي.ما يلاحظ هو أن التناقض لفظي في النعت ذاته. لا يقال كلمات باردة الحروف أو جامدة الحروف، لأن الدفء

1

والبرودة والجمود كلمات تسند إلى أشياء ملموسة وحسية، أما الحروف فما هي إلا رموز كتابية للكلام. و الصيغة الصرفية للنعت : [دافئة]، تعني أن الدفء ميزة الحروف وملازمة لها، كأنها ملتصقة بها يستحيل طرحها منها.يستنتج، إذن، أن نفي الجملة المنحرفة مبين قدرة الانزياح على مواجهة اختزال المنافرة على الرغم من أنها خبر غير معقول.

<u>إحصاء النعوت</u> :

لا تحصى النعوت الملائمة والمنافرة إلا في صيغتها المفردة دون الحالات الأخرى، والغرض من الإحصاء هو اكتناه اللغة الشعرية لإكتشاف نوعية بنائها الملائم العادي أو المنزاح.يظهر الإحصاء للعيان، أن النعوت الملائمة أكثر عدداً من النعوت المنافرة.

إن اللجوء إلى الإحصاء رفد لبيان تواتر النعوت العادية والمنافرة منها، وما ضرب مثال النعوت بالجملة ولا بالخبر، إذ تختلط الأنواع وتكون النتيجة مشوهة. فاقتصر الإحصاء على النعت بصفته مفرد، وانجر عنه نسبة مئوية ضعيفة، كأن الشاعر لجأ إلى الاستعارات المكرورة وما ابتكر الصور الجديدة منها، ولعل هذا هو مبرر ضعف النسبة المئوية، لعل الشاعر وظف لغة جد عادية قريبة من النثر، كأنه حدد لنفسه، بطريقة عفوية نسبة الانزياح، لا يجوز له أن يتجاوزها، مما يميز مستوى البناء الشعري.لا يكفي الإحصاء لبيان الصور المجازية وتعيين أسلوب الشاعر لأن المنافرة درست هنا بسمتها العامة الشاملة باعتبار النعت يلائم أو لا يلائم المنعوت.

يظهر للعيان، أن عدد النعوت الملائمة أكثر عدداً من النعوت المنافرة. يتجلى من خلال الجدول الموالي، أن الديوان الأول يحتوي على 79 قصيدة، ويصل عدد النعوت الملائمة فيه إلى 912، أما النعوت المنافرة فأربعين. ويحتوي ديوان كائنات مملكة الليل على 28 قصيدة، فيها 268 نعتاً ملائماً و31 نعتاً منافراً. أما ديوان أشجار الإسمنت فيحتوي على 16 قصيدة فيها 120 نعتاً ملائماً و16 نعتاً منافراً

النعوت / الدواوين	عدد القصائد	النعوت الملائمة	النعوت المنافرة	المجموع
الديوان الأول	79	912	40	952
كائنات مملكة الليل	28	268	31	299
أشجار الإسمنت	16	120	16	136
المجموع العام	123	1300	87	1387

النسبة المئوية	للنعوت الملائمة	للنعوت المنافرة	
الديوان الأول	% 95,79	% 4,21	100
الديوان الثاني	% 89,63	% 10,37	100
الديوان الثالث	% 88,23	%11,73	100

تؤكد النسبة المئوية بأن النعوت الملائمة أكثر عدداً من النعوت المنافرة. اعتماداً على القراءة العمودية يستخلص من إحصاء النعوت المفردة المتواجدة في الدواوين الثلاثة الملائمة متواصلة ومتساوية أي تدور حولي 87 % و 88 %. أما النعوت المنافرة فنسبتها في الديوان الأول ضعيفة جداً أي ما يساوي 0,41 %، وتقرب من 13 %و 11 % في الديوانين الثاني والثالث. فالجمع يعطي 0,87% للنعوت الملائمة و 24,41 % للمنافرة.يستخلص من هذا الإحصاء أن الإسناد يبني اللغة بنعوت ذات طابع عادي بينما تقل المنافرة النعتية.

إذا قورنت النسبة المئوية للنعوت المنافرة عند ***حجازي*** بالنسبة المئوية للنعوت المنافرة عند (**هوجو *Hugo***) مثلاً، فنعوت ***حجازي*** تصل إلى 24,41%، أما نعوت (**هوجو *Hugo***) فتصل إلى 19% [1] إذ يصل (كوهن) إلى الفكرة أن الإنزياح علامة على الرومانسية الفرنسية، غير أنّ ما نلاحظه هو أن البناء الحجازي يوظف عدداً كبيرا من النعوت. ما يلاحظ أن البناء ***الحجازي*** يوظف عدداً كبيرا من النعوت، ولذلك يعلو شعره على شعر الرومانسيين الفرنسيين.يعني أن النعوت المنافرة ***الحجازية*** تنزاح في الدواوين الثلاثة، وتعطي للغة الشاعر طابعاً رومانسياً.

إحصاء النعوت المنافرة للون :

الدواوين	***عدد النعوت اللونية المنافرة***	***مجموع النعوت المنافرة***	***النسبة المئوية***
الديوان الأول	***14***	***40***	***%35***
كائنات مملكة الليل	***03***	***31***	***%9,6***
أشجار الإسمنت	***02***	***16***	***%12,5***

صنفت النعوت اللونية كالتالي :

1- الألوان المخالفة للألوان التي تحملها الأشياء عادة :

ظلي ... أبيض [2]

2- الألوان التي تتصف بها أشياء غير ملونة أصلاً :

الألفة الخضراء [3]

1- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, P 109.*

2- ديوان كائنات مملكة الليل، ص 11.

3- ديوان أشجار الإسمنت، قصيدة : أغنية للقاهرة، ص 30.

غفوتها الخضراء [1]
آمالاً خضـــــراء[2]
أغنيات ســوداء [3]
أيـــــام خضراء [4]
الميـــلاد الأخضر[5]

تشكل بعض المنافرات اللونية استعارة مكرورة إلا أنها يقلُّ وجودهـــا بالنســـبة للاســـتعارة المبتكرة، ولذلك يدمج شعر **حجازي** بشعر الرومانسيين الفرنسيين الذين هم أيضاً مزجوا بـــين الاستعارة المبتكرة والاستعارة المكرورة في اللون - فالانزياح في هذا المضمار مـــن الدرجـــة الثانية.

دراسة بعض المنافرات باللون :

تقول الجملتان : 1- طير ناصع الزرقة.
2- على اصفرار كالعدم [6]

يجوز أن يكون لون الطير أزرق. فهذا اللون في مجال الواقع المرئي، والطير قابـــل للـــون الأزرق، فالخبر عادي. إلا أن الملاحظة تسلط على الخلل الدلالي، إذ توظف كلمـــة النصـــاعة للأبيض لا للأزرق. يقال : ناصع البياض. فالمنافرة في النعت : ناصع، لو حـــذف لاســـتقام معنى الجملة : طير أزرق. وفقد جمال الصورة.

أما اللون الأصفر فيرمز عادة إلى الإرادة والمجد والثروة. ليس هـــذا فحســـب : الضـــحكة الصفراء، النقابات الصفراء... إلخ فمعناها يتجاوز المقصود من الكلمة، لأنه مشبه بشيء لا لون له، أي أنه لون غير قابل التشبيه بشيء لا يرى، وليس من المعقولأن يكون العدم أصفر، بما أنه يعني دلالياً [***لا لـــون***]، أي لا يحدث التشبيه بتعويضه بالأحمر أو الأخضر. ما قيل ولا يقال : احمرار كالعدم أو اخضرار كالعدم.

فالاصفرار عبارة دالة على أشياء ملونة أو ستلون – فلا يسند الأصفر إلا بالشيء الذي يلون أو قابل التلوين أي إلى صنف يسند منطقياً لون الاصفرار ؟ هل يسند إلى المادة ؟ أو يسند إلى ما يرى ؟ فالشعرية كنظرية مفسرَة عاجزة عن الجواب.

1- الديوان، قصيدة : سلة ليمون، ص 125.
2- الديوان، قصيدة : أوراس، ص 426.
3- الديوان، قصيدة : أوراس، ص 426.
4- الديوان، قصيدة : أوراس، ص 428.
5- الديوان، قصيدة : أوراس، ص 428.
6- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟، ص 122.

أن يقبل تشبيه الاصفرار بالعدم، مع أن العدم لا يلون بكونه غير مادي، وهو لا يرى، بل هو الفراغ. فيقال إن العبارة قد انزاحت، وحتى نقل البيت إلى الفرنسية[1] يهجر المنافرة بحذف التشبيه بل بجعل الاصفرار نعتاً للعدم، وهكذا كسر دهشة المتلقي وجمال الصورة في آن واحد.

دراسة المنافرة اللونية بالتجزئة

لا تتحقق هذه الدراسة إلا بعدما قيس الانزياح بقدرة مقاومته على الاختزال. تختزل الكلمة وتجزأ تجزئة دلالية ضرورية لأن المدلول عنصران، إذا حذف الواحد منهما تشكل المنافرة انزياحاً من الدرجة الأولى.

يجزأُ النعت [*زرقاء*] في الجملة : شمس زرقاء[2] إلى وحدات صغيرة حتى الوصول إلى الذرة التي تعد النواة الدلالية، تستحيل المقارنة بين ما قاله الشاعر : الأرض الخضراء وما قاله (*بول ايلدرا*) : الأرض الزرقاء كالبرتقالة وبين ما يدعيه البيت : الشمس الزرقاء[3]

كيف يدرس النعت " زرقاء " ؟ تتجلى العملية صعبة إذا صنف وحدات صغيرة، ويستحيل الشرح إلاّ إذا كان شرحاً مرجعيا بالقول : هذه زرقاء، أي يشرح شرحا حشويا : الأزرق هو لون كل الأشياء الزرقاء.[4]زرقاء في بهذه الجملة غير منطقي، يمس النعت الإحساس البصري، أما الشمس فتؤثر على الإحساس بالحرارة. يعد الجمع بين احساسات مختلفة من تداعي الحواس الذي لا يهم البحث إلا باعتباره ظاهرة لغوية وعلاقة بين مدلولين.تستحيل تجزئة اللون الذي يثير نوعاً من الراحة وهو قابل لاختزال المنافرة، إلا أن القيمة الطوباوية للزرقة لا تعتبر جزءاً مكوناً للمدلول " *أزرق* "، ولا تشكل سمة ملائمة للمعنى. يستحيل المرور من الأزرق إلى فكرة دفء الشمس، إذن، توجد درجتان للإستعارة ودرجتان للمنافرة حسب علاقة المدلولين. إذا كانت العلاقة داخلية فتكون المنافرة من الدرجة الأولى وإذا كانت خارجية فتكون المنافرة من الدرجة الثانية إن تداعي الحواس نوع من المنافرة من الدرجة الثانية[5]، إذن فزرقاء منافرة من الدرجة الثانية.

المثال الثاني هو دراسة منافرة اللون الأبيض في الجملة :

" **ظلـــي... أبيض** " [6]

1-J. E Bencheikh, Terre Emeraude P31. « étend ses ailes sur un néant jauni »

2. أشجار الإسمنت، قصيدة : أغنية للقاهرة، ص 32.

3. المرجع السابق.

4- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, P 128 et 129.*

5- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, P 130.*

6- ديوان : كائنات مملكة الليل، قصيدة . كائنات...، ص 11.

هنا أيضاً تستحيل تجزئة " ***أبيض*** " كما يستحيل تحديد معناها إلا مرجعياً بذكر الشيء الــدال على اللون: هذا أبيض، وبذكر حشوي على المنوال الآتي : الأبيض ملون كل الأشياء البيضاء، أي تصل التجزئة إلى الذرة الدلالية باعتبار أن الألفاظ الدالة على اللون تشكل العناصر الأخيرة للمعنى.

بفضل تداعي الحواس الراجع إلى النظر والرؤية، تنشأ علاقة بين مدلولين متشابهين لخلــق استعارة. ما يختزل المنافرة في اللون الأبيض هو تأثيره الذاتي الذي يمثل الطهر والبراءة، غير أنّه لا يعتبر جزءا مكوّنًا للمدلول " أبيض "، ولا يشكل سمة ملائمة للمعنى. تبقى المسافة كبيرة بين اللون الموضوعي والتأثير الذاتي. يستحيل الانتقالُ تجريديًا من اللون الأبيض إلى الطهــر والبراءة، كما هو متفق عليه. فضلا عن ذلك وتَطْبِيقًا لقاعدة (كوهن) التي تعتبــر بأنّــه : « توجد منافرة من الدرجة الأولى إذا كانت العلاقة داخلية، ومنافرة من الدرجة الثانية إذا كانــت خارجية ».[1] يُمكِنُ أن يقال أنّ المنافرة « أبيض » من الدرجة الثانية. هكــذا يعنــي اللــون الأبيض، في القاموس المعجمي للشاعر حجازي، التحدير من العمر والخــوف مــن متاهــات المستقبل، أمّا في المعتقدات العالمية فإنّه يرمز إلى الصفاء والطهر. ويلاحظ في البيت :

« ***كانت بيضاء كشمع مسقي بالدم*** »[2]

↓ ↓ ↓ ↓

أنّ العبارات تشير إلى لون نار سائل سائل

فعلا, تختلف العلاقات الوظيفية بين الكلمات وبين بيضاء وشمع، تدّل الواحدة علــى اللــون والأخرى على النار. أمّا الملائمة فتامّة بين العبارتين: مسقى والدم. كأنّ شدة مقاومــة اللــون الأبيض في المسافة الممتدة بينه وبين النار والسائل تجعله منافرة بالدرجة الثانية لتداعي الحواس أي النظر واللمس.إن التوحيد الدلالي المتواجد في المشبّه به ينشئ انزياحًا منطقيًا بحيث يستحيل أن يبقى الأبيض محافظًا على ميزته إذ يختلط بالأحمر وهو لون الدم. فيتحوّل إلى لــون آخــر بانزياح دلالي.

---

[1]- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 130.*

2- الديوان، قصيدة : أوراس، ص 417.

المنافرة بالتكرار

حكَمَ كَمَال خيربك على الجملة الشعرية الحديثة بأنّها فقدت سلطة الفعل الذي ضَعُفَ من أجل الاسم الموصول الذي سَبَّبَ طرد الفعل من البيت الشعري، وتركَ مكانَه للجملة الاسمية القصيرة بتوزيع العناصر من خلال النص، وتقليصها على عبارات وكلمات متتالية، مُكرّرة أو مُتجاورة بدون نظام ولا منطق.[1] يسترسل **كمال خيربك** قائلا : « إنّ الفعل هو المستهدف في الحقيقة، من وراء الإسم الموصول في هذا الهجوم على قواعد اللغة الفصحى... هكذا تخلي الجملة الفعلية المكان للجملة الإسمية – القصيرة تحديداً»[2].

بيَّنَ إحصاءُ كلمات الدواوين الثلاثة أنّ الاسم الموصول " الذي " وَرَدّ مَائة وتِسْع وثمانين مرّة فيها، وعلى سبيل المثال الأبيات الآتية :

1- فأنا الذي عالجت

2- وأنا الذي هرولت

3- وأنا ابن ريف

هذه الأبيات تبتعد عن فكرة **كمال خيربك،** ما زال الفعل قائمًا في قلب البيت، يلعب دوره بَجنبْ الجملة الاسمية أو داخلها. لم يُطْرَد الفعل من الجملة الحجازية وإنّما يتعايش مع الاسم الموصول الذي يحذف في الترجمة ولا يُكَرَّرُ[3].

4- المستوى الدلالي من حيث التحديد

إنّ التحديد هو أن يضم لعبارة عادية عبارة أو عبارات محددة، وما يرجع هذا الدور إلاّ للعَلَم وأسماء الإشارة والنكرة والعدد.

إذا كان الإسناد يزيد في فهم الفاعل، فالعبارة المحدّدة لا تقوم إلاّ بتحديد اتّساعها. فالوظيفتان مختلفتان، منها التقديم، ومنها تعيين المكان والشخص بالعَلَم.

1- Kamel Kheir Beck, Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, p.95.

2- كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 156.

3-Bencheikh, J. E, Terre Emeraude p. 31 :

« C'est moi qui ai soigné mon âme avec de l'amour.
J'ai galopé des jours sans refuge et sans pain.
Et moi fils de la terre ».

ولو كانت اللغة متكوَنة من أعلام فقط، كما يقوله (جان كوهن)، لزالت الوظيفة التحديدية وانتهت، إذ الأعلام تحدّد نفسها بنفسها، كما هي في الديوان الأول، بكثرتها وتنوّعها، وهي :

ماري (ص 282)، القاهرة (ص 288 و598)، الموصل (ص 289)، بغداد (ص 289، 307، 364، 367)، دار السلام (ص 367)، تموز (ص 265، 270–271)، النيل (ص 272، 306، 518، 594)، عبد السلام (ص 307، 311، 312)، عدنان (ص 306، 310، 312، 315)، المزّة (ص 307، 359)، المغير (ص 313)، يافا (ص 313 و341)، لومومبا (ص 349)، فبراير (ص 359–362)، فيروز (259 و362)، بن بَلْلاّ (ص 313–401–427)، أوراس (ص 307–310–313–388–397–400–408–412–414–415–425)، وهران (ص 376)، قسطنطينة (ص 408)، الرشيد (ص 391)، دجلة (ص 366 و410)، المعتصم (ص 411، 416)، الغال (ص 312)، الأمويون (ص 360)، رومان (ص 416)، ميرابو (ص 419)، مغرب (ص 419)، مدريد (ص 413)، إبراهيم (ص 444)، يهوذا الكذاب (ص 455)، شدوان (ص 464 و465)، قاهرة المعز (ص 490–492)، جمال (ص 493)، المسجد الأقصى (ص 496)، سينا (ص 496–590)، برنارد راسل (ص 504)، قرطبة الملتقى (ص 548–549–554–555–556–558–559)، غرناطة (ص 548)، مكة (ص 556–557)، الجزيرة (ص 557)، إيلوار (ص 410)، تروبادور (ص 593)، مصر (ص 594)، الشام (ص 496، 588، 591، 592، 594)، سدوم (ص 595، 597)، الناصرة (ص 597)، عبد الناصر (ص 362)، دمشق (ص 306، 361، 363)، أنطاكية (ص 588، 589)، قيصر (ص 366)، قلعة عبد الإله (ص366).

العَلَم مُحَدَّدٌ :

إذا كَثُرَتْ الأعلام في الديوان فإنّها كثيرة في الدوانَيْن الثاني والثالث، وما الحِرْصُ على ذكرها إلاّ لبَيَانِ دور التحديد الذي تلعبه الأعلام التي كانت تدلُ على الأعيان، كما قاله ابن جنّي « ... دُون المعاني، والأعيان هي الأشخاص، نحو زيد – جعفر – عبد الله – العراق ... »[1]. هكذا يَتَّضِحُ معنى الْعَلَم، ويضيف (***مُحمد بنيس***) فكرة تكراره وهي قديمة عند العرب، إذ يقول : « لتكرير الأسماء الخاصة بالأعلام تأريخه في الشعر العربي القديم، إلاّ أنّه في الشعر المعاصر اتّجه نحو احتلال مكان عنصر إيقاعي قبل أن يكون مجرّد مرجعية،

---

[1]– ابن جنّي، الخصائص، ج2 ص 197.

كما عودتنا على ذلك، مجموعة من القراءات .. »[1]، غير أنّ هذا الحكم يخالف البيت الموالي الذي يشير إلى شخصية تأريخية معروفة، فيقول :

« كان لوسياس على سجادة البهو قتيلا »[2]

كأنّ لوسياس اسم علم، لا يعني شيئًا لكل من يجهل تاريخ الأمم القديم. غير أنّه في القصيدة، تُعَرّفُه الصورةُ، بطريقة غير عادية. لماذا ؟

1- لأنّه اسم علم أجنبي، يدل على الذات، ويحدده العنوان : " خطبة لوسياس الأخيرة "

2- لأنّه محدد بالفعل الماضي الناقص " كان ".

3- لأنّ التعليق في الهامش يعرّف بأنّه خطيب سياسي إغريقي قد بلغ الستين من عمره.

على الرغم من التحديدات كلّها، يبقى العلم فارغًا من المعنى، غير دال على شخص، كأنّ البيت عجز عن التعريف بلوسياس الذي يبقى غير معروف لو لم يكن العنوان والهامش دالين عليه، إذا أعتُبِر الانزياح وحده، يبقى الاسم العلم لُوسياس انزياحًا دلاليًا سياقيًا. إنّ الوحدة البنائية التي تختزل الانزياح وتجعل من العلم تشخيصًا لإنسان مُعيّن، وليس مجرّد اسم تاريخي، تتبلور حول الصفة المشبّهة : قتِيلاً، ولكن هذا لا يكفي لإزالة غموض العلم، إلاّ إذا استبدل الانزياح باستعارة شعرية تدخل في سياق الكلام وهي « على سجّادة البهو ».

يُخبر عن لوسياس بأنّه مقتول، وقد وقع القتل في مكان مقدّس دينيًا واجتماعيًا. إنّ السجادة رمز خلو المؤمن عند صلاته، وهي رمز التعظيم أيضا، يحدد لسان معنى سجد كالتالي:

" قال الزجاج : إنه كان من سنة التعظيم
في ذلك الوقت أن يسجد للمعظم... سجد خضع... "[3]

" على سجادة البهو " عبارة منزاحة دلاليا تحمل أكثر مما تطيقه من معاني، فالترجمة إلى الفرنسية تجعل هذا الانزياح معدوماً فيندرج الكلام إلى اللغة العادية ولا تعني كلمة " البهو"، القُدُسِيَةَ والتقديم، كما تعنيه السجادة، بَيْدَ أَنَّ البهو هو أيضًا يرمز إلى الخلو، كَمَا يُشِيرُ إليه الشرح اللغوي : « أبهى البيت تركه غير مسكون – وهو البيت المقدّم أمام البيوت »[4]

إذن، فالسجادة والبهو في تلاؤم دلالي تام، لأنّهما يدلان على المقدمة والتوحد تمجيدًا لكل من يكون على سجّادة في بهو. بهذا التقديس، يزول غموض العَلَم " لوسياس " بانزياح استبدالي.

---

[1] بنيس محمد، كتاب الشعر الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، ص 154.

[2] ديوان كائنات مملكة الليل : قصيدة جزنيكا. خطبة لوسياس الأخيرة ص 71.

[3] لسان العرب : ج 3 ص140.

4 –المصدر السابق ج1 ص379

بكثرة الأعلام في الدواوين الثلاثة، يستحيل للمتلقي، أن تختزن ذاكرته عددًا لانهائيًا من الأعلام. وتَجْدُرُ الإشارة إلى أن الأعلام المذكورة فيها أعلام شخصيات معروفة وأعلام مدن وبلدان ...

يُحَدَّدُ العلمُ بمعنى إلاَّ سَبَقَ وَأَنْ قُدِّم بحالة معينة، إمّا في ظرف من ظروف الحياة أو في مناسبة، وإمّا بوصف دقيق له، والمثال على ذلك العلمُ : شهرزاد المذكور في البيتين :

« تقول شهرزاد كلما اشتهيتُ طفلةً »

– مولاي ! ... »[1]

يُقدمُ الشاعر شهرزاد من خلال قولها المستجيب لِرَغْبَتِهِ رَيْثَمَا يتحير المتلقي من هُوِيـة شهرزاد. من هي ؟ أهي المرأة الأسطورية المعروفة، أم هي امرأة عرفها الشاعر ؟ لم يقل النصّ الشعري شيئًا جديدًا. فما هي إلاّ خادمة حسب قولها : مولاي ! وما الشاعر إلا السيد الآمِرُ. يُحدد العلم : شهرزاد، امرأة ما، يمكن أن تكون المرأة الأسطورية أو عشيقة الشاعر. فالعلم يمثل امرأة معينة من جهة، وامرأة بصفة عامة من جهة أخرى. يُحددُ العلم المستحيل وهو عاجز على القيام بوظيفته التحديدية ولذلك يُعتبر العلم : شهرزادا انزياحًا.

يحتمل أنّ الأعلام المذكورة في الديوان أعلامٌ يعرفها القارئ / المتلقي، ومن الأكيد أنه يجهل من هي ماري في البيت :

ماري التي أنقذتها من رجل الشرطة[2]

يعني العَلَم « ماري » امرأةً، وهو غيرُ قابل للتجزئة بحيث التحديد غير ضروري ، ويوجد دلاليًا في الجملة الموصولية الحشوية إذْ لا تُصَادَفُ مَارِي أُخْرَى سوى تلك التي أنقذها الشاعر.

العلم محدّد بالجملة الموصولية هذا ما يطبّق على سائر الأعلام، أمّا بقية الأسماء التي تمسُّ الأشياء فيحددها عامل، لتتم الوظيفة التحديدية التي تنشأ بعبارات مميّزة، وبالإضافة، والجمل الموصولية والنعوت.

إنّ البناء الذي ينشأ من القانون متوجّهًا إلى القانون خاصٌ ببناء الأعلام الذي يحدد معناها بالإحالة إلى القانون، منها فبراير. ماذا يعني فبراير ؟[3] تسكت القصيدة عمّا هو ولا تصف شيئا منه بل لا تعني الدلالة العادية بأنّه هو الشهر الثاني من السنة لأنه غير عادي، إنّه الشهر المطلق[4] الذي يقصده الشاعر ويخفي على المتلقي هُوِيتَهُ.

1– ديوان كائنات مملكة الليل، القصيدة : كائنات مملكة الليل، ص 13.

2– الديوان، قصيدة : يوميات الإسكندرية، ص 282.

3– الديوان، قصيدة : فبراير الحزين، ص 316 وقصيدة : عودة فبراير، ص 359.

4- Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 163.

العدد محدد :

العام السادس عشر[1]

إنّ العنوان في حدّ ذاته يسيّجُ المعنى ويحدده العدد كما يقوله ابن جِنّــي : « إذا أردت قــدر العدد لا نفس المعدود فصار هذا اللفظ عَلَمًا لهذا المعنى »[2].

وإذا صار العدد عَلَمًا فإنّه يحدّد المعدود، ولا يهم من كانت له الأسبقية في توظيف هذا العدد، أكان **حجازي** أم المغنية ***فايدة كامل***، القائلة : « أنا بنت ستّاشر سنه »، يبقى هذا العــدد رمــزًا لجيل عرف تقلبًا في حياته الشخصية وفي حياة مجتمعه السياسية والثقافية. حدّدت الصفة العلــم دلاليًا بالعدد الترتيبي تحديدًا أخرجه من وظيفته المعتادة، ليكوّن صورة مبتكرة.

التذكير والإفراد محددان :

يقول البيت :

وهل كنت أخذت القصر بالسيف

لكي تمنعَهُ بالسيف[3]

يبدو أنّ الكلمة : [السيف]، مُحَدَّدَةٌ بالمعرفة والتذكير والإفراد، ويكون التذكير والإفراد، في رأي ابن جيّي : « ... أقوى في اللغة وأعلى في الصفة ... وإنّما كان التذكير والإفراد أقوى من قبل أنّك لمّا وصفت بالمصدر أردت المبالغة بذلك، فكان من تمام المعنى وكماله ... »[4]

النص الشعري مطابق للقاعدة النحوية، أمّا الترجمة فتقدم آلة الحرب فـي صـيغة الجمـع المؤنث أي في حالة ضعيفة بالنسبة للمُحارب لُوسياس، وكأنّ الترجمة بكلمة : الأسلحة، توكيـد للسؤال الاستنكاري هَلْ ... ؟ ممّا يُفْهَمُ منه أنه يستحيل عليك، يا لُوسـياس أن تأخـذ القصـر بالأسلحة وإنّما بوسيلة أخرى، كأنّ السيف يشير إلى الرجولة والشجاعة، إنّه سلاح المُحـارب المغوار، فعجزت الترجمة عن إعادة خلق الصورة بل ألْغتها تمامًا، إذا ترجم النص الفرنسي إلى العربية، فيقول الناقل :

أكنت أخذت القصر بالأسلحة

حـتّى تُدافع عنه بالأسلحة ؟ [5]

1- الديوان، قصيدة : العام السادس عشر، ص 99.

2- ابن جنّي، الخصائص، ج 2 ص 197.

3- كائنات مملكة الليل، قصيدة : خطبة لوسياس الأخيرة، ص 72.

4- ابن جنّي، الخصائص، ج 2 ص 205.

5- *Bencheikhe J.E Terre Emeraude Guernica « A cinq Heures du soir « :. Que n'as-tu pris le palais avec les armes pour le défendre par les armes. » P.115*

فالاسم الجامد في البيت الأصلي أقوى من الجمع ويميل إلى المبالغة، ولذلك وقعت منافرة في الترجمة، وإذا اختزلت كانت انزياحًا دلاليًا.

تُعلّقُ الملاحظةُ نفسُها بالبيت الرابع عشر القائل :

أن يقتل الجند خطيبًا[1]

إنّ القوة الحربية متوفرة في الجند والخطيب، لأنّ صيغة الاسمين مفرد ومذكّر، إلاّ أنّ الجند معرفة. والخطيب نكرة. هنا يقع الانزياح في عدم تسوية القوى، فالفاعل الفردي ضعيف لِكَوْنِهِ نكرة، أمام فاعل جمعي : الجند، فالمعرفة تجعله قويًا دلاليًا. هذا تلاؤم نحوي إلاّ أنّ النكرة تختزل فعل الجماعة وتجعل فعلها من القتل مستحيلا، فلا يساوي الجندُ خطيبًا، إِذَنْ، فيستحيل عليهم قتله بهذا الانزياح الاستبدالي. يعني أنّ المنافرة حلّت محل الملاءمة، وخولت للخطيب مرتبة المُطرَّف بالنسبة للجند.

يستنتج من الأمثلة أنَّ التحديد حاصل نتيجة قدرة مقاومة العبارة على الاختزال في النعت الحشوي، بحيث الماضي قد مضى والغياب لا يعني مقابلاً له أي الحضور. إنّها لَقُدرةُ الشعر في ذكر الأشياء بطريقة خاصة به.

إنّ المذكر مُحدّد والمثال على ذلك البيت :

وجاءنا ريح من الصحراء حار

وعرت البنت ذراعها[2]

الريح، عند النحاة، يغلب عليها المؤنث ويجوز المذكر الذي آثره الشاعر قاصدًا بالمذكر إثارة الرغبة في البنت التي تعري بدون شعور. حدث الانزياح من تضاد بين المعجم والنحو الذي أخرج الكلمة من وظيفتها الأصلية إلى الذكر. إذ أبقيت الكلمة على صيغة المؤنث فلا يمكن أن تنشئ الرغبة في الفتاة ولا يقع الاتصال الجنسي إلا بين الريح الذكر والفتاة. فالانزياح النحوي ذُو وظيفة دلالية تثير صورة النشوة الأنثوية والخمول الذكوري الناتج عن الحرارة.

بالتذكير، تُحَدَّدُ الوظيفة الجديدة للمشبه به في البيت القائل :

كانت بيضاء	كشمع	مسقى	بالدم[3]
↓	↓	↓	↓
مؤنث	مذكر	مذكر	مذكر

1– ديوان : كائنات مملكة الليل، القصيدة : خطبة لوسياس الأخيرة، ص 72

2– الديوان، قصيدة ليس لنا، ص .210

3– الديوان، قصيدة : أوراس، ص 417.

المذكّر هو العنصر الأقوى في هذا البيت، ويتغلب دلاليًا على المؤنث. الأفضل أن يقول : كشمعة، ولكن التذكير جعله أقوى، وفيه نوع من المبالغة حتى أنشأ انزياحًا استبداليًا.

الإشارة محددة :

إنّ وظيفة اسم الإشارة في البيت : **هذه خطبته الأولى** (1)

هي بمثابة علامة تحدد اللالفظ، وتضع البيت في مستوى مختلف، لتختلق إبهاماً، كان عليه أن يقرب البيت الثاني من العنوان الذي ينبع منه أيضاً وأن يكون توصيفاً متناقضاً لأداة واحدة.

لا يمكن أن يقال : هذه الأولى، مع أن التركيب النحوي صحيح، لسبب ظاهر، هو الخطبة الخاصة بلوسياس مسيجة بالأولى، وبالصفة الضمنية الأخيرة، فهي خطبة فريدة النوع، [هذه] يحدد الخطبة ويجعلها خاصة بلوسياس.

قد استخدم البيت اسم الإشارة لأنه متمم للبيت الأول :" كان لوسياس على سجادة البهر قتيلاً، ولكنه يعلن عن انفصال بين اسم العلم الدال على الذات وبين اسم الإشارة المؤنث الدال على الذات المستقلة عن لوسياس المرتبطة بالخطبة ارتباطاً حميمياً. يعطي اسم الإشارة الأولوية للخطبة التي هي مصدر دال على معنى، ويخفي لوسياس ويلقيه إلى الدرجة الثانية. يستحيل حذف اسم الإشارة الذي يحدد الخطبة التي يحتمل أنها سبب في قتل لوسياس. اسم الإشارة هو الاصبع التي تحدد سبب قتل لوسياس كسبب وحيد ألا وهو الخطبة. ويدعم تأخير اللفظين : قتيلاً / أولى، وظيفة اسم الإشارة، ويعطي للصورة لوناً من الرهبة والوقار. إن الموقف لخطير بقتل لوسياس الذي ألقى خطبته، ويعطي التأخير أهمية لإسم الإشارة " هذه " الذي يوظف صفة لإسم " قتيلاً "، فلا يمكن الفصل بينهما. كان على المتلقي أن يفهم بأن الخطبة الأولى هي في الحقيقة خطبته الأخيرة، ولكن البيت عجز عن التصريح بهذه البديهة، وهذا العجز راجع إلى الانزياح التركيبي.

التحديد بظرف المكان : إن المعالجة الشعرية لتحديد الفضاء والزمان بكلمات غير محددة منها : غداً – البارحة – قديماً ... موضوعة لتحديد كل الأيام، لا تعني واحداً منها، باستعمالها يقلب الشاعر وظيفتها، فتتحول إلى وظيفة غير محدودة، وتبقى القصيدة غير مؤرخة، فما التحديد إلا صورة متكونة من نقص شيمتها أن تغير الوجود.

1- كائنات مملكة الليل، قصيدة : خطبة لوسياس الأخيرة، ص 71.

ويوجد نوع آخر لا ينشأ من تباين العاملين وإنما من غياب أحد العاملين وهو من ميدان الإضمار، كأن الجملة القائلة : [جاء امس] عادية، ولكن وظيفتها تكمل بوجود عنصر خارج عنها يتجاهله الشعر عادة.

لهذا النوع صنفان، تبدو شاعريتهما قوية، فكلاهما ينشأ من القانون ويتوجه إلى الرسالة أو إلى القانون.

يعرف النحو العربي بأن [هنا] وهو اسم إشارة في البيتين :

ولدت هنا كلماتنا

ولدت هنا في الليل يا عود الذرة [1]

يلاحظ أو ظيفة [هنا] غير تحديدية، إنه لا يعني مكاناً معيناً، بل مكاناً عاماً غير محددٍ، لا يقابله [هناك] كإحالة مذكورة في النسق[2] فالبيت لم يقل : "***ولدت هنا في الريف كلماتنا***" لعل المعنى يتضح بإسم الإشارة المحدد للريف، عجز العامل التحديدي عن القيام بوظيفته كما ينبغي، إنه منافرة وانزياح دلالي.

النعت الحشوي محددٌ :إن النعوت الحشوية، سمة من سمات اللغة الشعرية، وهي عاجزة على القيام بوظيفتها التحديدية. تحصر الدراسة على النعت اقتداءً بما قام به (***جان كوهن***) الذي قال بأنه : "***الجملة تبقى ناقصة إذا طرحت منها الصفة، وتعني معنىً آخر إذا طرح النعت منها ...***" [3]، ولذلك تبقى الجملة ضعيفة الدلالة في البيت :

إني أحبك في الريف البعيد[4]

إذا حذف النعت وقيل : إني أحبك في الريف، تغير معنى الجملة بحذف الفكرة الثانوية المتواجدة في النعت.لعل الجملة تحافظ على معناها، ولكن تتغير فيمتها الحقيقية، ولذلك تبدو العبارة الأولى صحيحة، وأما الثانية فخاطئة. لماذا ؟ لأن حذف النعت جعل امتداد الفاعل يتغير، وبالتالي، يتغير الحقل التطبيقي للإسناد الذي يصح للبعض ولا يصح للجميع، هكذا تتجلى وظيفة النعت بتحديد النوع داخل الجنس.يبدو النعت حشوياً لكونه من غير صنف الريف، ولا تعد لفظة البعيد صنفاً من أصناف الريف، ولا يساوي الريف البعيد دلاليًا.

ما ينجر عن ذلك أن بناء التحديد شبيه ببناء الإسناد، مع العلم أن المنافرة تحول دون المسند لكي يقوم بوظيفته التحديدية، في كلتا الحالتان، يستحيل للنعت الحشوي أن يقوم بوظيفته

1- الديوان قصيدة : لمن نغني ؟ ، ص .119

2- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 161.*

3- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 139.*

4- الديوان، قصيدة، لمن نغني ؟ ص 119.

التحديدية، وبدور الكلمات، الذي كلفه به النحو، إن النعت [البعيد]، غير عادي، وهو يلائم أصناف الأرياف كلها، ومن أجل الخاصية، لا توضع المنافرة في موقع الحشو، إذ يختلف مستواها الوظيفي[1]، ولكن انزياحهما من صنف واحد.

إذا كان [البعيد]، انزياحاً، فهذا لأنه كلف بوظيفة تحديدية عجز عن القيام بها، وبما أنه نعت لا يوظف كنعت، فإنه انزياح لغوي، وتدل العبارة : الريف البعيد، على الجزء والكل معاً، وتدل نحوياً على نوع من الريف الذي يعبر لغوياً على الأرياف كلها. إذن ، فيساوي البعض الكل، بحيث يظهر الانزياح المنطقي، فالتحديد يجعل المتلقي يفهم بأن الريف البعيد دالٌ على الماضي الذي انقضى دلالة يشير إليها النعت الحشوي.

لماذا لم يقل البيت : في الريف القريب ؟ هل يقصد بذلك أنه لا يخاطب الإنسان في الريف القريب ؟ هل يقابل البعيد بالقريب ما يمكن أن يقال : أن الريف القريب، في واقع الشاعر الراهن، عديم الوجود، بل انتهى وزال، وما يجدر أن يوصف بالقريب منه ما هي إلا المدينة، وليس الريف.

لا يمكن أن تقابل العبارة : الريف البعيد، بضدها، لأنها مميزة المعنى ومنفردة الدلالة. فالبعيد، صفة تحدد معنى الحنين والرغبة في الرجوع والعجز عن هذا الرجوع، وحتى الترجمة تحافظ على الصورة الشعرية " [2]

إن الصفة المتواجدة في البيت وفي الترجمة، قائمة بالذات على وجه الثبوت والدوام والاستمرار والملازمة. يستحيل حذفها كما يستحيل حذف الموصوف، طبقاً لما قاله ***ابن جني :*** " ***ألا ترى أنك إذا قلت : مررت بطويل، لم يستبن من ظاهرة هذا اللفظ، أن المرور به إنسان دون ريح أو ثوب ... كلما استبهم الموصوف كان حذفه غير لائق بالحديث***[3] ، عند التطبيق، يستحيل للبيت أن يقول : " ***إنني أحبك أيها الإنسان في البعيد*** " إذن، فالنعت يجدد جيداً الريف. فيستحيل حذف الموصوف في البيت : ***أجابوا في صوت أبكم*** [4]

1

- *Bencheikh, J.E, Terre Emeraude P31 « je t'aime Homme de la terre lointaine ».1*

2- *Bencheikh, J.E, Poème funielre pour un acrobate de cirque, p101*

3 –اجني ,الخصائص ,ج2 ص366بن

4 –الديوان قصيدة أوراس ص407

يتحول المعنى غامضاً بالقول : وأجابوا في أبكم. وقع خلل لأن الصفة المشبهة تدل عـادة، على إنسان أو حيوان، ولا تصف ما لا يعقل، إنها تعني هنا عدم الصوت. يختـزل الانزيـاح بالقول : وأجابوا في صوت عديم الصوت، لعل التركيب والمعنى يكونان ركيكـين، غيـر أن المنافرة تثبت الانزياح الإسنادي.

تعبر اللغة الشعرية، أكثر من مرة، عما تريده أن يسمع، وتعزز الجانب الـدلالي بالجانـب الصوتي الموازي وبتكرار [منتظر]، في البيت القائل :

منتظراً سقطتك المنتظرة

ينشأ الحشو من تكرار الوزن [مفتعل] على شكل اسم فاعل للأول واسم مفعول للثاني الذي يثير مشكلاً في الجملة. كأن الانتظار امتداد للرغبة في السقوط والتلذذ به، لا يمكن نفي النعـت بالقول :

منتظر سقطتك غير المنتظرة

هذا خطأ دلالي منطقي لأن الاسم الفاعل يسير الأحداث الدلالية بحاسة النظر والرؤية، ويحل محل الفعل الذي طرد من الجملة، كثيراً ما يتماشى أثره وتكرار الصوت [ت] الجـامع بـين الكلمات الثلاث، بينما حالت الترجمة دون الحشو بإلغاء التكرار اللفظي، حيث تقول :

Elle attend ta chute inéluctable (1)

ولم تقل : ***Elle attend ta chute attendue*** ، لتحاشي الركاكة التركيبية.

لماذا هذا التكرار اللفظي / الدلالي بما أن سقطة اللاعب سوف تقع لا محالة ؟ يعزز المكان البيني للعبارة : [سقطتك]، وقوع الفعل تركيبياً وصوتياً، بوجود الصـوت [ت – ط] وهـو متبوع بالكاف ليعبر عن وقوع الجسد على الأرض.

كل ما هو غير مفيد حشو إذن، فالنعث الحشوي زائدٌ، لو حذف وقيل : منتظـراً سـقطتك، لسهل فهم الكلام الذي حاول أن يؤسس بنى قوية راجعة إلى مبـدأ مـن المبـادئ الأساسـية للاستراتيجية اللغوية. الفضل للبنى في تقديم لاعب السيرك غير عادي، بل إنسان يواجه الخطر بوعي، إذ إنه على علم بأن مصيره متعلق بالأحبال، والخطأ الضئيل نتيجة السقطة الوحيدة التي يدل عليها اسم المرة [فعلة]، إنها السقطة الأخيرة، النهائية والثقيلة، فارغة فمها لكل كائن حي خطاءٍ، ترجع المسؤولية إليه ريثما تتوقع العيون وقوعها. بالعبارة [وحدك] يتصـدى لاعـب السيرك الجميع، ويحدد البناء مسؤولية [أنت] بإضافة كاف المخاطب إلى [وحد]، أي أنـت دون سواك تلعب لعبة خطيرة. يشير الضمير المتصل [ك]، أنت الشاعر والقارئ والمشـاهد

2- *Bencheikh, J.E, Poème funielre pour un acrobate de cirque, p101.*

ولاعب سيرك، كلهم متورطون باستراتيجية الخطاب كأن الواحد يحث الآخر على أخذ المسؤولية وكأنهم يتبرؤون من ارتكاب خطيئة ما. من منهم الخطاء ومن منهم الهاوي ؟

كلهم يلعبون دوراً خاصاً بهم في أمثولة تستعرض نموذجاً متحركاً لمأساة الإنسان، وتؤثر مقطعاً شعرياً لتنقله من التساؤل إلى الوصف التفصيلي للمكان والأشخاص والعقدة وحلها، وتوظف التكرار الصوتي من البداية إلى النهاية بقدر ما هو تكرار مصيري قدري يتربص بالمشاركين في هذه الخطيئة وهذا السقوط.يعني [أنت] الشاعر الذي يصف المشهد في أمثولة درامية، ويصنع للمشاهدين / المتلقين إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية.أوْ [أنتَ] المتلقي الذي يأبى أن يحكم في أمر خطير يعرض عليك، وأنت ترغب في الاستماع إليه أو في قراءتهِ.أوْ [أنت] المشاهد الذي يمعن النظر في حركات لاعبٍ ما هو هنا إلا ليسليك، على الرغم من رفضك للخطر رفضاً ضمنياً.أو [أنت] اللاعب نفسه الذي ينشد الكمال، على الرغم من صغر سنه ونحافة جسمه، كأنه يضحي بحياته لينجو الخطاؤون، هو الوحيد الذي استبطن دخائل المأساة وشخوصها، فصنعها لا لمجرد تعلقه الشديد بإعجاب الآخرين وإنما للقيام بالفعل الكامل للوصول إلى الفن الحقيقي، فتحولت الإرادة الصانعة إلى أداةٍ مسخرة، والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. حقاً، هو فعل ***سيزيف*** ***[Sisyphe]*** الذي كان ينتظر سقوط الصخرة مرة بعد مرة، ويعلم أنه سوف يقع، فيعيد (***سيزيف)*** فعله ويعيد لاعب السيرك لعبته، إنهما سيان في تحدي القدر.

ويكون النعت الحشو، في مثال آخر يحدد صفة ويمكن أن يستغني عن هذا الدور التحديدي، وكان البيت عليه أن يكتفي بالقول : ***[بغداد فجرٌ لاهبٌ]***.وإنما قال:***[بغداد فجر لاهب جهم]***[(1)]، خالف **[جهم]** الصيغة الصرفية للصفة **[لاهب]**، كأنه عجز عن اختزال الانزياح الإسنادي، فقال **[جهم]** ولم يقل **[جاهم]**– إنه نعت حشو يحدد حالة بغداد في جو معتم مشؤوم.ويحدد أيضاً النعت الحشو في البيت القائل : " ***طفلك القتيل ساهر تحت الرماد*** " [(2)]

ليبين حالة طفلك ولكن الخطأ هو مجاورة القتيل بساهر، كان من الأفضل أن يقول : [***طفلك ساهر تحت الرماد***]، غير أن الخلل سوف يمس المعنى لأن القتيل غير ساهر، يمكن اختزال المنافرة للمحافظة على التركيب الإسنادي الذي فرضه البيت، فتحول المنافرة إلى ملاءمة لتنشأ صورة استبدالية. إذا قرب معنى ساهر بما هو في التنزيل : " فإذا هم بالساهرة" ,وقيل الساهرة الفلاة، يحتفظ بالنعت الحشوي بالقول العادي : [***طفلك القيل فلاة تحت الرماد***] ولكن لا يمكن التحويل لأن البيت قال كلاماً غير معتاد أي كلاماً شعرياً.

1- الديوان،قصيدة بغداد و الموت ص 186.

2- الديوان،قصيدة بغداد و الموت ص181, البيت 51

يقدم العنوان : ***رسالة إلى مدينة مجهولة*** [1]، انزياحاً دلالياً بالنعت الحشو وانزياحاً تركيبياً باستعمال حرف الجر في غير محله. من المعتاد أن تبعث رسالة إلى إنسان غير أن العنوان أخطأ في خبره، ولم يقل : رسالة إلى أبي من مدينة مجهولة، بل حذف عنصران من التركيب العادي أولهما أبي وثانيهما حرف الجر [***مِنْ***]. فغمض المعنى وجعله الحذف مبهماً. لاختزال الانزياح الدلالي، كان يكفي أن تركب الجملة على المنوال : ***رسالة إلى مدينة***. تكفي النكرة لتدل على أن المدينة مجهولة. ولكن المعنى ضعف واختفت الصورة الشعرية الإيحائية.

كان من المحتمل أن يقول :

- ***رسالة إلى أبي.***
- ***رسالة من مدينة.***
- ***رسالة من مدينة مجهولة.***

يثبت أن المرسل إليه مجهول أيضاً إلا إذا اطلعنا على القصيدة، فيتضح أنه هو الأب.إن التحويل المفترض يجوز للنعت الحشو ولا يجوز لحرف الجر لأن ***ابن جني*** غير راض بهذا التغيير في : " ***استعمال الحروف بعضها مكان بعض. هذا باب يتلقاه الناس مغسولاً ساذجاً من الصنعة. وما أبعد الصواب عنه وأوقفه دونه*** " [2]. باثالي ما ينشئ التحويل إلا انزياحاً نحوياً تركيبياً.

كثيراً ما يستأنس المتلقي تكرار الأبيات في شعر **حجازي**، بالزيادة في البيت أوبالنقصان، ولكنه تكرار قليل المفعول في إثارة صورة جديدة، إلا إذا أضيفت عناصر جديدة في التكرار كما وقع في البيتين التاليين :

" ***كي تخرج الكلمات دافئة الحروف*** "

" ***كي تخرج الكلمات راجفة، مروعة بكل مخيف*** " [1]

تعتبر العبارة : [***مروعة بكل مخيف***]، منفصلة عما سبقها من الكلام، ومبالغة في الحشو، بحيث تأثيرها على الصورة الشعرية كبير، لأن حذفها أو نفيها يلغي المنافرة. وهذا ما يحدث

1- الديوان، ص 221.

2- ابن جني، الخصائص، ج2 ص 306.

3- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟ ص 123.

بالترجمة إلى الفرنسية التي تحذف الفاصلة، وهي في البيت، تلعب وظيفة تشويش الرسالة التي يحملها البيت وتجعلها ضد المعيار، كان على المترجم أن يقول حرفياً، بالكلام العادي :

" Pour que les mots tremblants soient effrayés par tout ce qui fait peur "

ليس الكلام شعراً إذ يفقد الشاعرية المنشودة، بل قال (***بن شيخ***) محاولاً إرجاع الصورة الشعرية بالتماثل الصوتي الناشئ عن تكرار حرف الفاء :

« pour que les mots fiévreux s'ouvrent à toute frayeur "[2]

لو قال البيت [***راجفة بكل مخيف***]، لا تضح الكلام، وزال الالتباس، ولذلك ترجمت الكلمة [***مروعة***] بالفعل [***تفتحت***] – ***s'ouvrent*** – ظهر الشرح بمثابة الحذف الماهر دون أن ينقص من القيمة الجمالية والدلالية للبيت.

إن التلاؤم الدلالي متواجد بين [***راجفة***] و[***مروعة***]، كلاهما يعني **الجزع والفزع والخوف**، وتكرار دلالة الخوف ثلاث مرات من خلال الكلمات، كأن [***مروعة***] زائدة لكونها حشوية، فيختزل انزياحها، قياسياً، بالحديث المرفوع القائل : " إن في كل أمة محدثين ومروعين فإن يكن في هذه الأمة منهم أحد فهو عمر المشروع الذي ألقي في روعة الصواب والصدق"[3]، تخرج بالقياس عن المبالغة في الحشو لتعني الصدق والصواب حينئذ تقوم المنافرة بالوظيفة التحديدية.

ألف الشعراء في جميع اللغات والأزمنة أنْ يجعلوا للقمر معنىً شعرياً. غير أن ***حجازي*** ابتعد عن العادي المألوف واتخذ الشمس غرضاً شعرياً، ليشحنها بصورة شعرية سلبية تخالف تماماً الوظيفة الأولى، ألا وهي الحرارة والقوة وبالتالي الحياة.

للشمس في قصيدة : [***بحارة ما جلان***][4] دور منحرف مع أنها تبقى السيدة لتحديث قدرة المعنى الشعرية، ريثما أخرجها من المعنى المادي إلى معنى منزاح، كساها شاعرية تتماشى وجو القصيدة، الرجولي / القائد / بحار، وهي أنثى تمكنت من تخريب النظام السائد منذ قرون وقرون، لتبعث من جديد نظاماً طاهراً وتصلح ما فسد في الإنسان الخاطئ منذ بدايته.

إذا كان الشاعر مبدع الكلمات، فرغبته في أن يغير وظيفة الشمس، ولا يهم أن يكون مبدعاً أو غير مبدع، بل الأهم هو في خرق قدسية الشمس بصفتها باردة وجامدة أي مقتولة عند قوله : [***الشمس زهر مقرورة***]، فالشمس عبارة ثابتة المعنى، ما تتغير وظيفتها إلا بالتشبيه المنحرف بوجود نعت حشوي: [***مقرورة***]، خالف النعت الرأي العام السائد وكسر العلاقة المنطقية

1–الديوان، ص 221.

2-Bencheikh, J.E, Terre Emeraude, P.31

3 –لسان العرب، ج11، ص 11.

4 –كائنات مملكة الليل، ص 73.

الموجودة بين الشمس ووظيفتها. لم يخترع علاقةً بين الكلمات وإنما غير معنى الكلمات، فكان عليه أن يقول : [*الشمس جمرة مقرورة*] قولاً يتقبله العقل. فتتجاوز النعت الحشو المعقول بجعل الشمس زهرة قاتلة، إنه نعت هدم البناء الأصلي الوظيفي ليبني نظاماً كونياً جديداً غير طوباوي.

وظف الشاعر الزهرة بوظيفة لا تستطيع القيام بها معوضة الشمس فينتهي الحشو إلى اللامعقول كما يقوله (***جان كوهن***): "هنا الخبر زائد، ليختزل الانزياح كان من الضروري الحذف، ولكن الطريقة قسرية "[1]، فوجود الخبر ضروري في النص ليكتمل المعنى ولكن وجود النعت الحشوي غير ضروري.

بعد دراسة بعض النعوت الحشوية، كان من اللائق القيام بجدول النعوت الحشوية، مع العلم أن النسبة المئوية لا تحصل إلا بجعل علاقة بين الحشو والنعوت الملائمة. كلما جمعت النعوت المنافرة بالنعوت الحشوية ظهرت النسبة المئوية للنعوت غير العادية.

جــدول النعــوت الحشــويــة

الدووابن	***النعوت العادية***	***النعوت الملائمة***	***النعوت المنافرة***		***النعوت الحشوية***	***النسبة المئوية***
الديوان	***374***	***912***	***40***	***زائـد***	***538***	***44,87%***
كائنات مملكة الليل	***129***	***266***	***32***	***زائـد***	***137***	***42,78%***
أشجار الإسمنت	***27***	***134***	***21***	***زائـد***	***107***	***79,5%***
المجموع						***55,72%***

تكشف النتائج أن النعوت غير بالعادية تغلب في الديوان الأول والثاني من شعر ***حجازي***، وهذا يظهر للعيان. تقرب النسبة المئوية 55,72%، بالمقارنة مع النسبة المئوية التي توصل إليها ***جان كوهن***،بالنسبة للشعر الرومانسيين، والتي تدور حوالي 64,6 % من النعوت العادية[2]، يعني أنه بمقدار مئة نعت في شعر حجازي، تتكون النسبة 55,72 % من نعوت منافرة وحشوية، وما تبقى أي 44,28 % ما هي إلا نعوت عادية.

يتأسس شعر ***حجازي*** من حيث الشكل، على وظيفتين مختلفتين كالمنافرة والتحديد. لغته الشعرية ما هي شعرية إلا من حيث بناؤها.

إن التشابه البنيوي بين الحشو والمنافرة يظهر على مستوى الاختزال الذي يحدث إما بتغيير اللفظ وإما بتغيير وظيفته النحوية، تكون الدرجة الأولى من الاختزال في تغيير الوظيفة أي

1- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 144.*
2- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 150.*

بتقديم النعت لأن حذفه لاختزال الانزياح طريقة تعسفية، ويقع أن معنى النعت يستعصي للتقديم فمن اللازم تغيير الصفة بمجاز لفظي أو مجاز نحوي، تبدو العملية صعبة، إنها مــن الدرجــة الثانية.

يوجد صنف من الأسماء يتغير معناه بتغير مقامه في الجملة، والمثال على ذلك [أنا] فــي قول الشاعر :

فــأنا الذي عالجت

وأنا ابن ريف [1]

من يقول أنا؟ حسب القانون يعني **[أنا]** الإنسان الذي يثبت الرسالة، في الشعر الذي يلقــي على الجمهور، يجوز أن يكون المتكلم هو الشاعر، أو هكذا يفهمه المتلقي، أمــا فــي الشــعر المكتوب، فيبقى **[أنا]** دون مرجع نسقي، لأنه يطبق على أي كان.

من هو أنا ؟ أنا هو الشاعر المثالي المطلق، ولعله هو القارئ، يبعث الضمير إلى معنى جديد غير مكتوب، أي يشير بدون أن يشير.

لا يوجد جواب للسؤال على الرغم من وجود عوامل تحديدية في الجملة، منها الذي، الاســم الموصول، والإضافة : ***ابن ريف***، حتى القصيدة تعجز عن الجواب لأن الضمير لا يتعلق بــأي إحالة نصية.

أما الكلمات التي كان دورها التحديد فتتحول إلى كلمات عاجزة عن القيام بدورها، هي أيضاً تشير بدون أن تشير... كلها تتجاوز القانون للوصول إلى الرسالة [2]

أنشأ الضمير **[أنا]** صورة اعتمدت غياب أحد العناصر وهي صــورة موســومة بــنقص عنصر، موجود عادة، خارج الجملة في السياق. **[أنا]** صورة شعرية يريد أن يعطيها الشاعر عن نفسه ويختلف معنى **[أنا]**، حسب مركزه في البيت. ليست القصيدة مناجاة شــعورية، أو حالات نفسية لشخص ما. لو كانت القصيدة فذة فإنها لا تهم إلا أحباب الشاعر أو علماء النفس، فالرومانسيون، حسب ***(فاليري)***، كسروا عبودية **[أنا]** وبالتالي، كسر تسلسل الأفكار.

يستنتج من دراسة التحديد خلال الأمثلة، أن الانزياح بالتحديد يختزل بتحويلين، تحويل نحوي وتحويل معجمي. يعجز النعت الحشوي على القيام بالوظيفة التمييزية الخاصة بالنعت. لاختزال الانزياح من اللازم أن يقدم النعت، وهذا يستحيل إلا إذا كان المعنى قابل التغيير ولا يمس هــذا

1- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟ ص 123.

2- Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 161.

العجز إلا الدلالة التوضيحية ريثما تأتي الدلالة الإيحائية وهي تمديد المساعدة للنعت الذي يسترجع وظيفته.[1]

5-المستوى الدلالي من حيث الوصل

الوصل :

إن الوصل سمة مشتركة بين الشعر والسينما، كما لاحظه **(جان كوهن)** ولا يعني أنه، يكف عن المقاربة بالإسناد وإنما علاقتهما وطيدة،[11] لأنه وسيلة من الوسائل التي تسمح إلقاء نظرة على تواتر الجمل المرتبطة بينها داخل الخطاب.

الوصل بالواو حرف عطف :

أغلب ما يقع الوصل بالواو في جمل متشابهة البنية، وإذا حذف حرف العطف اعتبر [***اختصار المختصر إجحافاً به***] [2]، وليس حذف الحروف بالقياس كقولهم : [***أكلت لحماً، سمكاً، تمراً***][3]، يبقى المعنى صحيحاً، لأن الفعل أكل، يضم المواد الثلاث، أي الفكرة واحدة هي فكرة الأكل.

إن الواو العاطفة في البداية انزياح تركيبي فتوظف هذا البناء القصيدة : المخدع في البيتين:

ولما أفاقت عن ورداء ممزق

ونوح سرير آثم خافت الهمس

والتركيب نفسه يكرر :

ولما أفاقت بالطهر أنامل

ترد طيوراً في الخيال عن الغرس [4]

هذا الابتداء بالواو العاطفة في القصيدة يرفضه ***ابن جني*** بقوله الضارب بمثال بيت أبي نواس:

وبلدة فيها زور *** صعراء، تخطي في صعر

---

[1]*Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 218.*

1- *Cohen, Jean, structure du langage poétique, p. 165*

2- ابن جني، الخصائص، باب في زيادة الحروف وحذفها، ج 2 ص 273.

3- المرجع السابق، ج 2 ص 280.

4- الديوان، قصيدة، المخدع، ص 146 و147.

وإستنادا بما قاله يمكن أن تعتبر الواو العاطفة أداة وصل لما سبق، فإنه انزياح لا يرضى به **ابن جني** القائل :

"***... فكأنهم إنما هربوا من أن يجعلوها عاطفة، لأن في أول القصيدة، وأول الكلام لا يعطف. ولا يمتنع العطف على ما تقدم من الحديث والقصص، فكأنه كان في حديث، ثم قال: "وبلدةٌ "، فكأنه وكل الكلام إلى الدلالة في الحال ...*** " [1]

ويبني البيت : " ولما تسلل في الليل من أخبروني " [2]

على استراتيجية التمثيل الكنائي من خلال خطاب مقموع، ويساعد الواو في البداية على مواجهة القمع مواجهة مباشرة لجعل صلة بين عالمين عصيبين.

وتستهل القصيدة : مرثية لأنطاكية، بالواو التي انزاحت عن دورها لتعني الانتقال الزمني في الخطاب الشعري وتعلن عن نهاية الكلام :

وأخيــراً دمشـــق

ولكني كنت أطلب أنطاكية ...

ولكن الكلام متواصل بالتكرار، كافتتاحية لمقطع :

وأخيراً دمشـــق

دمشق التي ملأت لي كأسا [3]

لا يعني الواو في البداية، دائماً، الوصل والربط بما سبق وإنما هي زائدة أو تعتبر هكذا، يوظفها البيت في قوله :

" وتكون أمسيةٌ

مطرٌ، كخيط الغزل ... " [4]

كأن تكرار حرف الواو، بدون مبرر، تحدي الخطاب للقواعد النحوية، وهو جهد خاص بالشاعر الذي يرغب في صلة بينه وبين الملتقى.

الوصل بالعنوان :

1- ابن حني: تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفصل بن الربيع، وزير الرشيد والأمينن دمشق 1966، ص 10.

2 -الديوان، قصيدة : إشاعة، ص .531

3-الديوان، ص 531 وص .588

4- كائنات مملكة الليل ص 97.

إن الجسر الواصل بين النص الشعري والمتلقي هو العنوان الذي يعتبر إلقاء الرجـل علـى عتبة الدار بالقراءة السريعة والموجزة لأن أفكار الخطاب مسندات له، بوظيفـة دلاليـة فـي اختصار محتوى القصيدة، وفي حصر حرية المتلقي الذي يسير من بداية القصيدة إلى آخرها.

هو الكل والأفكار جزء منه، فيشكل تارة الفكرة العامة، وتارة الإشارة إليها إشارة سـريعة. ويجوز أن تستغني عنه القصيدة، خصوصاً إذا أثار مشكلاً أو زاد من غموض معانيهـا. كلمـا ألغت القصيدة العنوان كلما ألغت الفكرة التحليلية، ولذلك قلما تصادف قصـيدة فـي دواويـن ***حجازي*** الثلاثة خالية من العنوان، إنه حريص على كتابة العنوان وجعل تأريخ لكل قصيدة. بهذا الاعتناء والحرص، يقيد حرية المتلقي الذي يساير ما تريد أن تقوله القصـيدة بانزياحاتهـا ولا ساير ما يرغب فيه الشاعر.

إن الفرق بين عنوان الديوان وعنوان القصيدة مشكل من المشاكل التـي يثيرهـا العنـوان. والمثال على ذلك هو عنوان ديوان "***أشجار الإسمنت***" بحيث "أشجار" أتى على صيغة الجمـع أما القصيدة فكان المفرد صيغة عنوانها بالقول : شجر الإسمنت وهي قصيدة ترجمهـا ***جمـال الدين بن شيخ*** من مخطوط الشاعر المؤرخ بتاريخ 79/03/10 وكان المخطوط غير معنـونٍ، وقصائده غير جاهزة كلها. ولذلك نقل ***بن شيخ*** صيغة الجمع دون المفرد محافظاً عليه ليعني ما يعنيه الجمع من بنـاءات إسمنتيـة خاصة بالمدينة. ولعل الجمع يدل على الكثرة المهيمنة القاتلة التي لا تترك مجالاً للحياة. فالمفرد / المذكر هنا، أقوى دلالة، يعني الواحد المتفرع من الكـل والمتميز عنه،بالمفرد يقع الوصل ببقية قصائد الديوان إذا افترضنا مسبقاً أن قصائد الديوان هي الأشجار التي ينتسب إليها الشاعر ليتحول شاعراً مشهور السلالة الشعرية. حافظـت الصـيغة الصرفية على الرمز بالوصل في المرحلة الأولى، ثم بالإنقطاع في المرحلة الثانية قصد وصل أفكار لا علاقة منطقية بينها. فالشجرة اليانعة المخضرة تنتمي إلى الطبيعـة، فيفـاجئ الجمـع الطارئ بينهما وبين مأساة الإنسان المتمثلة في الإسمنت، فالإقطاع يكسر خيط الخطاب ويدبدبه دبدبةً تعززها المنافرة في الإسناد ليحير الانزياح الإسنادي المتلقي من حيث أثر البناءات علـى المدينة، أهي التي أبعدت الأشجار الطبيعية وجعلتها جافة، يابسةً، وإسمنتية أم هو قلب الإنسان المدني الذي صار جافاً وحول وجه الطبيعة الحقيقية ؟ تشكلت الحيرة من الانزياح النحوي كما تتشكل بالانزياح التركيبي بحيث العنوان الناقص : ليس لنا ، يربط المتلقي بالجماعة التي كانت تعاني، في بداية مشوارها الشعري من العوز والجوع، ثم يحرره في أن يختار افتراضـا مـن الافتراضات للتشويق وجلب الاهتمام، كان على العنوان أن يقول :

- ***ليس لنا مالٌ***

- ***ليس لنا بيتٌ***
- ***ليس لنا أكلٌ***
- ***ليس لنا لباسٌ ...***

فالمتلقي يقوم فوراً بعملية اختزال الانزياح التركيبي / النحوي، ويفهم مسبقاً أنه كسر الضبابية المتواجدة في الغلطة التركيبية حينما ركب الجملة تركيباً تاماً ويمكن أن يختزل الانزياح التركيبي بحذف النفي، فيقال : لنا، وبالتالي يزول الغموض تطبيقاً للقاعدة النحوية التي تجعل المبتدأ محذوفاً جوازاً إذا كان جواباً للاستفهام. يعني أن العنوان جوابٌ لسؤالٍ لعله يكون : هل لكم كتاب ؟ هل لكم متلقون ؟ هل لكم من يصغي إلى شعركم ؟ هل لكم لوازم الحياة ؟ ... يتضح الجواب بصلته مع السؤال. إذن، فالقاعدة النحوية تسمح للبيت أن يشحن بشاعريةٍ لا تعوضها جملة تامة في الإجابة.ويبين الاستنتاج ويدعم ما كان يعتقده ***ابن جني*** ثم بعده (***جان كوهن***) بأن الشاعرية تأتي بالقواعد النحوية.

على الرغم من أن العنوان : أنا والمدينة [1] ناقص. فإنه يصل بين عنصر إنساني وعنصر غير إنساني. كأن العنوان استغنى عن الخبر لكونه إما معروفاً وشائعاً وإما مجهولاً. فكل من أنا والمدينة ذات مستقلة، ما يربط بينهما هو التركيب الناقص وحلهما بمكان العنوان، غير أن المجاز اختزل المعنى محاولاً رفض دمار الفرد، وتائقاً إلى الحرية، فخفف المجاز الصدمة بما فيها من معطيات لم يألفها الشاعر من قبل في ريفه البعيد وهو يبحث عن حبل واصل بينهما لإزالة المسافة الفاصلة. كثيراً ما قيل أن الشاعر ***حجازي***، شاعر المدينة بل هو شاعر الريف والأرض، لأن شعره يثبت هويته الريفية ويسيج إنسانيتة فيه دون المدينة التي يخشاها أو بالأحرى يكرهها، لأن القضية قائمة بينه وبين المدينة التي أفقدته ريفه بل إنسانيته بل خصوصيته. ونبأ العنوان عن المشكل وخول القصيدة دور الوصل الذي يتوقع منه أن يحسم الخلاف ويبت الحكم بين الند والند.

ليس من المجازفة أن يبعث التلاؤم الصوتي إلى المقارنة بين عنوان قصيدة ***حجازي*** : " ***العودة من المنفى*** "[2] وعنوان قصيدة (***فيكتور هيجو***)، الشاعر الفرنسي[3] : بالعودة من المرعى، افتعل الجناس الناقص بين عنوانين بعيدين كل البعد الواحد عن الآخر إلا للتشابه الصوتي : منفى / مرعى ولميل الشاعرين للحياة بالريف ولإثبات أن المنفى، بالنسبة للشاعر ***حجازي*** كَانَ مَرْعَى أَفكار جديدة ونفس جديد.

1- الديوان، قصيدة : أنا والمدينة، ص 188.

2- أشجار الإسمنت قصيدة : العودة من المنفى، ص 13.

3- ترجم عنوان قصيدته : *Le retour du troupeau* بالعنوان العودة من المرعى.

يلجأ العنوان أحياناً، إلى العلم، ليقوم بوظيفته الوصلية في قصـــيدة " ***أوراس*** " [1] وليـــربط المتلقي بالتأريخ، حيث أوراس يرمز إلى تلك الجبال التي تصدت للأتراك في الماضي، وتصدت للفرنسيين وقت الاستعمار. ليست أوراس رمز الثورة الجزائرية فحسب إنما صارت رمز تحرر البلدان العربية كلها بصفة عامة ورمز الشعوب المضطهدة بصفة خاصة.

كثيراً ما حملت الصورة مشعل الثورة، وذاعت في بقاع الأرض بحيث صارت القصيدة تعد: " نموذجاً دالاً على قصيدة المشروع القومي "[2]، إنها رمز الوطنية، بدون منازع.

ثم توسع معنى أوراس الذي كان قرين التأبي على الخضوع، توسعاً دالاً على تغيير أفكـــار الشاعر. في العنوان انزياح استبدالي يفتح آفاق الصور في حالة صنع مستمر وإبداع متواصل.

يؤكد بناء العنوان : " ***الأمير المتسول*** "[3] بأن شيئاً ما نشأ من تلاعب بالكلمات ومراوغة في الإيماء إلى المسكوت عنه، وما التركيب الناقص إلا دليل على ذلك، ولا يعتبر العنـــوان جملـــة اسمية وإنما هو اسم ونعت حشوي كاذب يدعم الإبهام والسؤال، ولا تزول دهشـــة المتلقـــي إلا باختزال الانزياح، وذلك يحصل في تنكير النعت : الأمير المتسول، ولكن الوظيفة الدلاليـــة / التركيبية تغيرت، وما كان الكلام الشعري يقصد هذا ولكنه عمـــد المنـــافرة الدلاليـــة بانزيـــاح تركيبي. وتدل الصيغة الصرفية للمبالغة، على وزن متفعل، على المطاوعة وخضوع الأميـــر الأمجد الذي أحيل إلى التسول وإلى نقيض أبيه المشرف على مملكة عمرها ألف سنة.

يختزل الانزياح في العنوان بالقاعدة النحوية التي تسمح إعراب المتسول خبراً مؤخراً وجوباً بما أن رتبة التعريف متساوية في المبتدأ و الخبر.إذا كان تعريف الخبر تحديداً للمعنى الجديـــد الذي اكتساه الأمير، فإنه وصلٌ دلالي بالوظيفة الجديدة التي صار يمارسها، فالتركيـــب ملائـــمٌ نحوياً إلا أن الطباق الدلالي يجعل العنوان انزياحاً دلالياً استبدالياً إذ اختزلت صـــورة الأميـــر المنافرة التي تصل موقفه الجديد بمفهوم البطولة كما يراها الشاعر.

الانقطاع :

إن الانقطاع ضرورة أسلوبية يفرضها طول القصيدة أو نوعها أي كلما تروي القصيدة قصة كلما تلجأ إلى الانقطاع لتفادي ملل المتلقي وجلب اهتمامه. ويأتي البيت طفيلياً في مسار القصيدة بقوله الانقطاعي : [***وكل نور القمر الغارب يملأ الزجاج***][4].

---

1 –الديوان، قصيدة : أوراس، ص 389.

2 –جابر عصفور، قصيدة المشروع القومي، ملف خاص، فصول، ص 242.

3 –الديوان، قصيدة الأمير المتسول. ص : 291.

4 – الديوان، قصيدة : يوميات الإسكندرية، ص 282، البيت الرابع عشر.

لا يتعلق معناه بمعنى الأبيات السابقة ومعناه دالٌ على عامل من عوامل الطبيعة، ويتوسل إليه لمواجهة الألم وحبس البكاء، ما هو إلا انقطاع انتقالي.

إن عنصر الرسالة جدير بأن يحذف أو يغير مكانه بدون أي تأثير على المعنى العام للقصيدة. لا يغير حذف البيت شيئاً في سرد القصيدة الذي يتواصل طبيعياً بالتوحد المنطقي. ولكن، حينما تدخّل هذا البيت الطفيلي، وصلت القصيدة إلى أقصى سلطتها الشعرية بفضل وجود البيت الذي عزز المعنى. إذن الانقطاع هنا وسيلة فنية تعيد النفس للقصيدة وتوصل شاعرية القصيدة إلـــى ذروتها. وإذا تم الانقطاع بوصل بيتين لا علاقة منطقية بينهما فيتم أيضاً بالجمع بـــين الشـــكل والأخلاق أو الشكل والفكر، أو الإنساني وغير إنساني. علاوة عن هذاحصل الانقطاع في المثال السابق، ببيت دخيل لا علاقة دلالية له بأبيات القصيدة، ويحصل أيضاً بلفظة دخيلة في البيـــت نفسه، بواسطة صيغ انتقالية، وما يتم الوصل إلا بالحروف العاطفة لإزالـــة التنـــافر التركيبـــي الدلالي لأن العلاقة الدلالية في البيت الموالي :

[***للسكارى والستائر والغرف***] (1)

علاقة معدومة، كيف حصل الكلام عن السكارى والربط بين اللفظة وما يتبعها من الســـتائر والغرف ؟ العامل الواصل بين الألفاظ الثلاثة عامل صرفي بتكرار صيغة الجمع في الحـــالات الثلاث وبالتكرار الصوتي لحرف الراء.

بما أن العلاقة بين البشر والأشياء غير ممكنة فالانقطاع معنوي **[للسّكارى]** منافرة، إذا بقيت معزولة فيستغربها المتلقي، أما إذا ربطت بما سبقها فيختزل الانزياح كما اختزلته الترجمة إلى الفرنسية (2). هكذا توجد درجة في هذا الانقطاع من حيث تنافر الكلمتين **:[السكارى الستائر]،** اللتين تختلفان في قيمتهما الخطابية. فالواحدة هي الهامة والأخرى هي الثانوية، فيكسر الانقطاع حبل الخطاب الذي سيعقد بما يليه. إن الانقطاع هنا، ما هو إلا دخيل في جســـم يحـــافظ علـــى وحدته. (3)

1- الديوان، قصيدة : لمن نغني ؟ ص 122.

2- J.E Bencheikh, Terre Emeraude, P31. Toi qui passe sans t'arréter chez celui qui ne se soucie ni des ivrognes ni des chambres…

3- Cohen, Jean, Structure du langage poétique P179.

6- نظام الكلمات

لدراسة أمثلة، من حيث ترتيب كلماتها، نعتمد على النحو إذ النحو يتمتع بقوة في التشعير حسب اعتقاد ***ابن جني و جان كوهن*** وهو عمود المعنى لأن الكلمة يتغير معناها بتغير مكانها في البيت، وهذا ما حصل في البيت :

التقديم : " ***لكن قبر أبي / بقريتنا هناك / يحفه الصبار*** "[1]

إن القرية مسيجة بقبر أبي وبالصبار، وتتوسط البيت بتقديم الجار والمجرور المعزز بظرف المكان، فأعطى تقديم شبه الجملة صورة إيحائية تبعث إلى الذكرى وإلى الماضي المتعلق بالأب والقرية والصبار، فتغلب نظام الكلمات على الكلام العادي المألوف بالقول : [***لكن قبر أبي يحفه الصبار بقريتنا هناك***]، إنه ضعيف الإيحاء ريثما تكسر الصورة الشعرية الناشئة هذا الترتيب المبتذل بتوزيع الكلمات توزيعاً ملائماً للوظيفة الشعرية من حيث الحماية التي يقوم بها قبر أبي والصبار، إن الانزياح بتقديم شبه الجملة دلالي وتركيبي ويصعب اختزاله بوجود الأداة الاستدراكية " **لكن** "، ولذلك يستحيل أن يقال : **[لكن بقريتنا هناك قبر أبي يحفه الصبار]**، إنه لتركيب خاطئ تحاشته الترجمة بل لازمت الترجمة الحرفية [2]

بفضل تقديم شبه الجملة تميزت الصورة الشعرية بقبر الأب والصبار، وإنما هي صورة تلائم المعجم الشعري ***الحجازي*** الذي يبقى وفياً لهذا النوع من بداية مشواره الشعري إلى آخره بتلاؤم الصور وملائمة مستمرة.

التأخير :

للتأخير وظيفة شعرية في الأبيات التالية :

1- الدجى / يحضن [أسوار المدينة

2- وبدا / في الظلمة الدكناء [فارسٌ

3- وبدا / في البرج [حارسٌ [3]

كان ينتظر من الكلمات [أسوار – فارس – حارس] أن تلعب دور الحماية التي يتحلى بها القوي، ليس تأخيرها، وهي ملقاة في آخر الأبيات، مجاناً بل عن قصد، حاملاً في طياته دلالة الضعف وصفة الحماية المسلوبة بعدما وقع انزلاق معنوي للظلمة التي انتقلت من مكان الصدارة في البيت الأول إلى المرتبة الثانية في البيت الثاني، إلى الاختفاء في البيت الثالث، وقد حلَّ محلها الفعل " بدا " المكرور مرتين بالواو حرف عطف، الدال على الظهور المكلل بالضوء

1- الديوان، القصيدة : لمن نغني ؟ ص 123.

2- *Bencheikh, J.E Terre Emeraude P 31. (Mais la tombe de mon père / est au village là-bas/ dans les figuiers de barbarie).*

3- الديوان، قصيدة : مذبحة القلعة، ص 149.

كأن الصبح بدا بعد الظلمة وهو كاشف عن نوع من ضوء خاص آت من فـارس / حـارس، بفضله، يسكن الأمل في قلوب الناس.

إن المقابلة الدلالية دجى / بدا، من مؤشرات الإيجاب في الأحداث، إذ يظهر فارس قادر على الاحتضان، يعني تأخير فارس / حارس في البيتين، بصيغة النكرة التوقع أو الانتظار الحاصـل عن فعلهما، ولكن نوعه يجهل ما هو بالضبط، فيمنحه الجناس الناقص دور الحمايـة المنتظـر منه، فسوى التأخير بين فارس وحارس من حيث الوظيفة الشعرية.

تلعب العوامل من تأخير وصيغ صرفية وتنكير دور إنشاء صورة نهايتها الإستعارة بالانزياح الاستبدالي.وكانت الصيانة، ذلك الدور المتوقع أن تلعبه الظلمة منافرة فـي الدرجـة الأولـى، فتحولت إلى ملاءمة في الدرجة الثانية مع فارس / حارس.

القلب :

للقلب وظيفة شعرية في ربط الصور بعضها ببعض وإذا كانت الأبيات لا تطبـق القاعـدة النحوية من حيث تقديم الخبر فيستحيل تأخيره، حينئذ يقع خلل في المعنـى، وتسـقط شـاعرية الصور التي تمس بكارة السماء والأرض والحياة والشاعر في العبارة : **[بكرٌ أنا]**كسر القلـب البناء النحوي العادي ومنح البيت : [**بكر أنا**] كلاماً شعرياً سامياً مرده الانزيـاح التركيبـي / النحوي، ولأنه قال هذا ولم يقل : **[أنا بكر]**، اختزل القلب والملاءمة النحوية منـافرةً دلاليـة بانزياح استبدالي، بيد أن التركيب أتى مقلوباً ولا داعي لهذا القلب إلا إذا كان المقصود جلـب اهتمام المتلقي على البكارة المتواجدة في " **أنا** " الضمير المنفصل، تواً، يطرح السؤال : من أنا ؟ فالجواب غامض. يبعد [أنا] كل الصور الممكنة ليحلَّ المركز، وإذا عوض بكـر بمرادفـه فيتضح معنى أنا :

- ***بكرٌ أنا***
- ***أول أنا***
- ***متقدم أنا***
- ***أول ولد أبي أنا***

من الأرجح أن يحتفظ على التحديد الأخير الذي يحدث الخلل الدلالي كلما انتقلـت صـورة الأرض البكر الملائمة لصورة شاعر له دخل في الطبيعة إلى صورة منافرة، فيقـتحم انزيـاحٌ سياقي الصورتين مشيراً، إلى هواس الشاعر الذي يريد حيثما كان أن يكشف عن هويته : هـو الأول، المتقدم والشاعر الريفي الذي اقتحم الشعر العربي الحديث، وسكن ميدانه مدة طويلة.

بعدما كان التقديم والتأخير اللحظة الأولى، نجح القلب في خلق صورة انتهت في الاستعارة التي تعد اللحظة الثانية من الانزياح.لو اختزل الانزياح بمقاربة دلالة [بكر] من قول شاعر ذكره الثعالبي، لحصلت ملاءمة فهذا الشاعر يقصد بلفظة [بكر] الفكرة عند قوله :

أبيات أشعار اليتيمة *** أبكار أفكار قديمة

ماتوا وعاشت بعدهم *** فلذلك سميت اليتيمة[1]

إذا حصلت ملاءمة بهذا التقارب فلأن الشاعر ***حجازي***، من خلال دواوينه الثلاثة يوظف العبارة لخدمة دلالة الفكرة البيت هي البكر، حتى الكلمة تذكر بالبكر، عند قوله :

" **كلمات، هي البواكير من كل نطفةٍ** "[2]

إذن، فيتضح أن البكر هي الفكرة أو الكلمة أو بالأحرى هي الأرض، عند قوله : " ***أرضٌ بكر*** "[3] الذي يقترب من معنى العبارة : " **بكر أنا** ". إن المشير إلى علاقة الأرض ببكر هو انطلاق المقطع بكلمة " **شدوان** "، وهو الحركة الأولى من الانحدار، مع أنه يجهل نوع عنصره، إذ لا يتوقع إذا كان عنصر ماء أو نورٍ، لتختلط فيه العناصر الطبيعية من ماء وهواء وتربة لتنتهي بالنور [المنيرة]. لو وضع سجل لكل كلمة من هذه العناصر لا تضح التزاوج الشبقي المفضي إلى الحياة والسعادة والأمل.تتكدس العناصر كلها في أواخر السطر وتتواتر، ليلتقي الإنسان بالأرض، في لقاء يكون انطلاق الحركة الثانية، ثم تتجمع لتنفجر منها الحياة كالرائحة والصوت، وهما من الروح، بحيث الحياة تبدأ (سطر 44)، فيأتي مولود جديد (سطر 45)، ثم تقف دهشة " **أنا الشاعرة** " وقفةً في الحركة الانحدارية، لتكتشف بكارتها، أما الإنسان فيفرض حضوره بين أحضان الطبيعة، لأنه متعلق بالطبيعة بحبل موثوق، وبخلط العناصر المكونة له كاللون والماء والصوت، كلها مضافة إلى التراب.180

تلاحظ وقفة في (سطر 45)، ما هي إلا لإعادة النفس واسترجاع القوى قبل المرحلة الحاسمة من تفتح الأصداف للأرض التي فضت بكارتها لتختلط مرة أخرى بعناصر الماء والصوت واللون. فيقع المزاج النهائي (سطر 65) بين الأرض واللون حتى تبرز شدوان أرضاً منيرة (سطر 66).

أما الحركة الثالثة، فتلجأ إلى عنصر اللون الذي يشير إلى أن شدوان في إطار لوحة زيتية، فيفطن المتلقي بهذا الواقع ليرى شدوان كما تخيلهَا الشاعر وكما رسمها له في حركة انحدارية متواصلة بحيث تظهر جلية في الرسم البياني الموالي :

1- الديوان قصيدة البحر والبركان، ص 468

2- ديوان أشجار الإسمنت، قصيدة : أغنية للقاهرة، ص 32.

3- الديوان، قصيدة : أوراس، ص 407.

الحركة	العناصر	البيت	السطر
	شدوان		34
	أرض + ماء	صحرائك الغرقى	35
	0 ماء	السفن	36
	0 ماء	ملاح شريد	37
	إنسان + أرض	خارج / المدن	38
الحركة الأولى	0 إنسان	سواي	39
	رائحة	أشم الرياح	40
	صوت + ماء	صوت البحر / أنفاس المياه	41
	أرض+ ماء+ ماء+ ماء	الرمل المبتل / البحر المغسول	42
	ضوء	أضواء الفنارة	43
	الحياة	الحياة	44
		بكر أنا	45
	أرض	أرض البكارة	46
	أرض + إنسان	أرض / أنا	47
	إنسان	مليكها	48
	إنسان	الجنوح	49
	إنسان + طبيعة	أحلام / الفجر	50
	إنسان + أرض	أوجها / قرى	51
الحركة الثانية	إنسان + أرض	أشياؤهم / الرمل	52
	إنسان + إنسان	أكتافهم	53
	ماء + ضوء	الخلجان / الصباح	54
	إنسان + ماء	عراة / يغسلون	55
	أرض + طبيعة	شطآن / شمس	56
	صوت + إنسان + صوت	مرير الكائنات	57
			58
	ماء	أصداف	59
	أرض	الرمال	60
	ضوء +ماء	نور / أمطار	61
	صوت		62
الحركة الثالثة	لون		63
		لون	64
		لون	65
	لون أرض	المنيرة	66

لا تتصدر العبارة [**بكر أنا**] المعاني فحسب بل تحركها كمركز دلالي ينجز عنه انزياح استبدالي، بحيث صورة الأرض البكر تنتقل إلى صورة ذات الشاعر البكر.

نجحت الترجمة إلى الفرنسية في إيضاح ما غمض في العبارة، بزيادة حرف العطف والضمير المنفصل مع زيادة " أيضا كأن البيت قال :**[*وبكرٌ أنا أيضاً*]**[1]

تعني الترجمة تحديد البكارة في الذات الشاعرة كما هي محددة في البيت : **[أرض البكارة]**[2]، وهذا المعنى المذكور في المعجم : " **قول الفرزدق** " –أو أبكار كرمٍ تقطف – قال واحدها بكرٌ وهو الكرم الذي حمل أول حمله، وقول ***ابن جني :*** أصل بكر و إنما هو التقدم، أي وقت كان من ليل أو نهار. وبكر كل شيء أوله، وهذا بكر أبويه أي أول ولد يولد لهما ... والبكر من النساء التي لم يقربها رجل من الرجال الذي لم يقرب امرأة بعد والجمع أبكار "، وربما قيل سحابٌ بكر "[3]، هذا الشرح اللغوي يلازم التكرار، ورأينا في شرح معاني بعض القصائد للشاعر ***حجازي*** أن فرضية تكرار بعض الكلمات وبعض الصور الشعرية قد طرحت، وعلى أساس هذا الاعتبار، ينبغي أن يدرس التكرار لتأكيد هذه الفرضية أو رفضها، وأن يتلقى الشرح ما يرد من حديث عن الانزياح إذا كان هناك انزياحٌ. ونحن نعتقد إن أصبنا فسحة أن نشرح تكرار [بكر] في القصيدة، وأن نبين أسباب وقوعه.

كثيراً ما كررت البنية التركيبية / النحوية، في بعض أبيات القصيدة، تكراراً شبيهاً ببنية العبارة : [**بكر أنا**]، يتقدم التكرار كالتالي :

بكر سماء الفجــر
بكر كأن الله منذ هنيهة خلق الحياة
بكر أنــــا
أمشي على أرض البكارة
بكر مواويل الجنود [4]

1-Bencheikh,J.E Terre Emeraude P 79. « Et vierge moi aussi »

2- الديوان، قصيدة : أوراس ص 407.

3- لسان العرب، ج 5 ص 142

4- محمد بنيس، كتاب : الشعر الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص 166..

4-*Bencheikh,J.E Terre Emeraude P 79.*
Vierge le ciel de l'aube.
Vierge comme si Dieu venait de créer la vie.
Et vierge moi aussi.
Je marche sur la trace
Vierge la romance des soldats

يحافظ البناء على الإيقاع بالتكرار، إذا كان ظاهراً في البنية التركيبية المتشابهة، ومدعماً بتقديم الخبر على المبتدأ بدون حجة نحوية، ومرتبطاً دلالياً بإسم مفرد مؤنث.

إن المشكل قائم في جنس [**أنا**]، أهو مذكر أم مؤنث ؟ أهو استحواذ الذات الشاعرة على الأرض والتمكن منها، أم كان فرض الوجود الذكوري باستئصال البكارة من المؤنث وجعل قوة المذكر ؟ لا هذا ولا ذاك، فعلى الرغم من تكرار الدلالة المؤنثة، يقتحم [**أنا**] المذكر لوحده، الميدان الدلالي ويتوسط سياق الكلام، ويشيد بنية تركيبية دلالية مكنت الذات الشاعرة أن تكون عنصراً من الاستعارة.

للتقديم والتأخير وظيفة شعرية هامة، يقول في هذا المجال، ***محمد بنيس*** أن [الانتقال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية باعتماد التقديم والتأخير الذي هو من عوامل إظهار الدلالة الثانوية[1] ، اعتمدت عليه القصيدة كثيراً لبناء هيكلها الدلالي. ولعل الدلالة الثانوية تعني الاستعارة أو أبعد من ذلك الانزياح. قد اعتمدت القصيدة عليهما اعتماداً كبيراً لتبني هيكلها الدلالي وتسيج المعنى الأول للفظة الصيد في فصل الربيع، غير مكتفية به، منتقلة إلى المعنى الثاني في ضبابية تامة وغموض يشعر به المتلقي عند تركيب البيت :

[***هو الربيع كان***] [2]

الذي لا يستطيع أن يستحضر النص الغائب ***لأبي تمام*** :

[***هو الربيع من أسماء العام الرابع***][3]

انطلاقا من هذا البيت يمكن أن يقال أنه وقع حذف شبه الجملة، و أضيف فعل ماضٍ[**كان**] في عملية ترميم تفاجئ المتلقي وتنسيه في البيت الأصلي في انزياح مرجعي تركيبي.

تتجلى الوظيفة الشعرية للقلب في حذف آثار البيت المرجع وإعادة البناء بطريقة أخرى غير التي قالها ***أبو تمام*** وبكتابةٍ أخرى ليست التي قدمت في الديوان المطبوع، لأن البيت في المخطوط، كتب على سطر واحد، كالتالي :

[***هو الربيع كان واليوم أحد***]

أما الكتابة المنفصلة فهي :

[***هو الربيع كان***

واليوم أحد]

1- +2 –ديوان أشجار الإسمنت، قصيدة : طردية ، ص 50.

3- ديوان أبي تمام، بيروت، دون تاريخ، ص 283.

وهي تبين بوضوح تأخير الفعل [**كان**] الذي بقي منفصلاً مثيراً مشكلاً بنيوياً ودلالياً، مع أن ضمير الفصل والعماد [**هو**] لا يقوم بالإسناد بل الغموض متواجد في تقديم الضمير وتأخير الفعل [**كان**] بحيث الكلمات ركبت تركيباً، يستحيل تغيير مكانها، وإذا غير وقع خلل في المعنى.

ما قال البيت : 1- هو الربيع

2- كان الربيع هو

3- الربيع كان

واعتماداً على البيت المكتوب في المخطوط، ما قال :

4-كان هو الربيع / وكان اليوم أحد.

كل هذه التركيبات غير ملاءمة إلا الأخيرة بتكرار الفعل [كان]، وإرجاعه إلى صدر البيت وهكذا تتجلى الوظيفة الشعرية للفعل [كان] ألا وهي الوصل بين السطرين :[هو الربيع [كان] واليوم أحد]. بحيث اختزال الانزياح يرد للفعل [كان] دوره، ويرجع للواو دلالته العاطفة بينما هو في البيت حاجز وعاجز للربط بين السطرين.

7- الوظيفة الشعرية

انطلاقا من الفكرة أن الأسلوب خطأ، ومن موقف ***ابن جني*** الذي يتسامح مع المخطئ في إطار اللغة العربية أو بالأحرى في الشعر، فيمكن أن يعتقد أن الانزياح خطأ مقصود يوسع الاستعارة التي ترمي إلى الصورة.

تتسع الصورة بالتناص الذي يكمل الوظيفة الشعرية، فيسكن النص الشعري في التراث الأدبي، به يحضر النص الغائب، فالملتقى يفطن إليه عند الإصغاء إلى أبيات ***حجازي*** *:*

[... أتأمل في صفحة السين وجهي،

مبتسماً دامعاً ...

... تبحثين عن الحب لكنني

أقتفي أثراً ضائعاً...

... لعشقتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معاً (1)

1- ديوان : كائنات مملكة الليل، قصيدة : أغنية، ص 111.

لاشيء ينم عن التناص إلا تلك الأصوات التي تبعث ذاكرة المتلقي إلى نص ***أحمد شوقي*** القائل :

[قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعاً]

ينبئ الانزياح المرجعي بسلالة أدبية وشجرة نسب تنتمي إليها هذه القصيدة بحيث لا تكون الأصوات إلا صدى لنص ***شوقي***. فالصوت ناتج عن ترجيع الاسم الفاعل والقافية [دامعاً – ضائعاً]، أي الصوت [ئِعَنْ]، تتظافر فيه المستويات التعبيرية لتخلق دلالة غنائية، صبغتها الحزن.

إن اللجؤ إلى التناص لا ينجر عنه دائماً ابتكار صورة، فما هو إلا تكرار لصورة متواجدة في القرآن خلال البيات التالية :

[***حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصابيح منسيةً***][1]

أو قول البيتين :

[***يهش به في الشوارع***

من ضحوة الشمس] [2]

ما هي إلا تكرار المعنى القرآني بالتناص : [***والشمس وضحاها***]

لعل النص الشعري يواجه المرجع التاريخي مواجهة الند بالند، في غرض معين هو إرساء الخطاب الشعري في الواقع الأدبي.

لا يدمج النص ***الحجازي*** إلا عناصر المرجع التي تخدم كلامه الخاص بحيث يقدم نفسه للقراءة، باعتباره تأويلاً للنص المرجعي، لا يمكن للمفسر أن يشاركه إياه كما هو محتمل. والمثال على ذلك بداية بيت ***امرئ القيس :***

[قِفَا نَبْكِ]

كأن البيت ***الحجازي*** يزيد شرحاً لكل الشروح التي دار السجال حول حقيقة المثنى، فيوجه الشاعر قوله لكل من لا يفهم : [***يا صاحبي قفا***][3] ويكسر البناء التركيبي، مقلباً صيغة الأمر إلى نداء ويؤخر الفعل [قفا].

جهل المخاطبين، عند ***امرئ القيس*** و ***حجازي*** واحدٌ إلا أن النص المرجعي قوي الشاعرية، والنص التأويلي ضعيف الصورة. فالأصل أجمل من الفرع على الرغم من إنشاء انزياح تركيبي

---

1 –الديوان، قصيدة : مصابيح الشوارع، ص 18.

2– أشجار الإسمنت، قصيدة : قطار الجنوب، ص 82.

3– أشجار الإسمنت، قصيدة : طللية، ص 8.

/ مرجعي. اجتني نص ***حجازي*** على النص المرجعي ليغيـره حسب مشـيئته إمـا بحشـو [***يا صاحبي***] وإما بحذف [***نَبْكِ***]، أما غياب المنادى في [***قفا نبـك***] فأرسى الغموض وشحن الصورة بشاعرية لم تصادف عند ***حجازي.***

إن الفرق بين النصين في الشكل لا في اللغة، أراد النص ***الحجازي*** أن يخترق المعيار السائد في النص المرجعي ولكنه أخفق، فما كان كلامه إلا تكراراً للمرجع، عمد النص **الحجازي** خطأ مقصوداً لينشئ انزياحاً، غير أن الصورة المكرورة غير قادرة على استرجاع الجمال الإبداعي للصورة الأولى.

إن المرجعية تتخذ شكل تضافر القوى بين عناصر تم تعريفها بشكل مسبق في مجـالين : الأدبي والتصويري أي بين الفكري والحسي.لا يدعو المرجع إلى عقد مقارنة بـين الكلمـات، وإنما إلى عقد مقارنة بين الوظائف، بحيث العلاقات وطيدة بين الحكيم والمحارب، وبين لوركا ورجال فرانكو[1]، وبين بيكاسو ورجال فرانكو.يلجأ الناقد إلى التناص ليبحث عن المرجع الأدبي ظاناً منه أنه قال قولاً ضافياً عن القصيدة عند اكتشافه سلالتها التاريخية [2] هل يعني هـذا أن قصيدة ***حجازي*** تنتمي إلى الأدب الإسباني وإلى الممثل لوركا والرسام العالمي بيكاسو ؟ الرغبة هي في إدراج القصيدة إلى الفن العالمي، وما دور الناقد / الدارس إلا أن يوحـد بـين الـدال والمدلول ذاكراً العام ومهملاً الخاص.

يستنتج من التطبيق أن الانزياح من مكونات الشعرية الأدبية التي ظهرت في شعر حجازي، بحيث يمكن أن توسع النتائج والطريقة التي أوصل إليها البحث، لعله يفتح المجـال لدراسـات قصائد شعراء آخرين حتى يكون العامل الموحد في معالجة الانزياح ثابتاً بالنسبة للقانون علـى أساس أنه ملازم الانزياح نفسه.

الطريقة المتبعة تمت باختيار بعض القصائد بتعيين الانزياح في بعض الأبيـات منهـا دون القيام بأن حكم، ويحول الاستنتاج دون القول بأن اللغة الشعرية عند ***حجازي*** أكثـر انزياحـاً أو أقله، من لغة ***أودنيس*** أو لغة ***نزار قباني أو سعدي يوسف،*** لا يتحصل الناقد على الحكم إلا بعد المقارنة بين تواتر انزياحه وبين تواتر انزياحهم، وبعد الاستقراء أيضاً. لعل اكتناه لغة هـؤلاء يوصل الدارسين إلى دمج الانزياح في البلاغة العربية التي لم تعطه أهمية بل تشير إليه بسرعة في بعض الشروح أو بعض المصادر النحوية.

1- قدمت هايدي تويلي هذه الوظائف في تحليلها الهام.

2- Cohen , Jean , Structure du langage poétique , P 40.

فهمت من الانزياح أن المبدع للغة يخرج بالمفردات أو التراكيب والصور عما هو معتاد ومألوف، ويجعل « خروجه فيصلا بين الكلام الفني وغير الفني»[1]يتجلّى مفهوم الإنزياح هنا ظاهرة أسلوبية تمس النص الأدبي أو بالأحرى الشعر دون النثر.هكذا يبقى الانزياح في حركة وتغير، بحريته يثيرُ الدهشة والمفاجأة الناجمة عن صورة جديدة.ولئنْ بَدَا شكل اللغة ثابتا، فإن من وراء الثبات لتغيرات مستمرة، فلا جرم أن الدال يبقى ساكنا والمدلول في تغير وحركة دائبة.

---

[1] أحمد محمد ويس، نحو تأصيل لمفهوم الانزياح، الفيصل، العدد 274، جوليا/أوت 1999، ص 49 إلى 55.

خاتمة

انطلاقا من فكرة ***تود وروف*** الذي قدم المعيار [1]، كمجموعة قوانين ثابتة ومحـــدودة، وقـــدم الانزياح كذلك، كمخالفة منسقة للقانون، يمكن القول بأن انزياح لغة ***حجازي*** انزياحـــات، منـــه الانزياح الثابت المعيار، طابعه إنساني بحيث يتبلور عالمه الشعري منه وإليه وكل ما في العالم يتحول ملكه الخاص، لينشئ مملكة شعرية خاصة، بقالب شعري غنائي، صلته وثيقة بالموسيقي، كثيراً ما تلازم هدهدة أسرة الأطفال وأحياناً التفجع صوت والمراثي.

ويجوز أن يقال بأن شعره جاهلي الطبع، معاصر الصورة، حديث اللغة التي، كثيراً ما تميل إلى : [بحر البديهة الممتاز]، كما وصفه [***بلاشير***] [2]، إلى البحر المرن كـــالرجز.إن لغتـــه حديثة تتميز بوجود ألفاظ بسيطة وسهلة، غير نادرة بل تلك التي القرب من العاميـــة وليســـت عامية، ويكثر فيها استعمال الاسم الموصول والنداء العادي عوضاً من الترخيم، كما أنه يستدعي [***يا صاحبي***]ويفضله على الترخيم : يا صاحِ. إنها لغة انحدرت من لغة الكتب إلى لغة الحوار، إلا أن شعره لا يمكن أن يصنف تصنيف الشعر الحر، ولو اعتمد التنويع في الوزن والقافية، إنه يبقى جديداً من حيث تقديم القصيدة على الصفحة البيضاء وقصر الأبيات ومن حيث الأغراض المعالجة.

فضل القصيدة عند ***حجازي*** أنها سلكت مساراً يتجدد بدون انقطاع للوصول إلى الفن للفن، أي صارت القصيدة ***الحجازية*** بمثابة لوحة أو قطعة موسيقية تنفرد وتبتعد عن الشاعر لتحيى بلغتها الخاصة بها، وهي تسير بسيطة سهلة، ذات غنائية كبيرة، وطابع إنساني خـــاص. وإذا كانـــت الحياة حركة إبداع وقلق، فشعره شعر الحياة، إنه يقاوم الموت ويتحداه بأســـلحة مـــأخوذة مـــن عناصر طبيعية ثلاثة، مهيمنة على بناء نسيجه، ألا وهي الماء والنار والتراب.ما نتج انزيـــاح شعر ***حجازي*** عن أخطاء لغوية وتركيبية، بيد أنه تكثر عند البعض عنـــد الترجمـــة الســـريعة والخاطئة لبعض التراكيب أو العبارات الأوروبية، فتسربت الأخطاء في شعرهم تسرباً لا يوقفـــه قانون النحاة واللغويين، وليس انزياحاً ناتجاً عن التجاوزات التي وقفت في وجهها ***نازك الملائكة*** في مقالها[3]، « مستنهضة النقاد العرب الذين كثيراً ما غفلوا عن الأخطاء اللغوية والنحوية في

1- Todorov, C , W. Empson, J. Cohen ... : *Sémantique de la poésie, Edition du seuil,1979. Cohen Jean, théorie de la figure, P 84 à 127.*

2- ريجيس، بلاشير، تاريخ الأدب العربي، مجلدان، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 1973، ص 202 و208.

3- نازل الملائكة، الناقد العربي والمسؤولية اللغوية. قضايا الشعر المعاصر، ص 291. انظر النص المترجم، ص 89.

الانتاج الشعري العربي»[1] وإنما هو انزياح في تصور العالم الذي كان الحافز للسير قدماً إلى الأمام وللبحث عن الهوية الشعرية.

تثبت دراسة لغة الشاعر قدرته على تطويع المفردات ومخيلته الثرة التي أتت بالصور العجيبة حتى منعته من أن يرسب في إمتحان الحداثة ومن بين الأمثلة أنه وزع كلمات الشطرين على عدة أسطر أفقية لا أكثر، وهذا كل ما استفاد منه من جيل ***بدر شاكر السياب*** وتفعيلته. ولذلك، يسرع البعض، أحياناً، في إبداء حكم عن لغة الشعر المعاصر، فيقيده بأوصاف التجديد والتقدم، ولكن، وكل من ألقى نظرة على كتب تاريخ الأدب، فيكشف أن ما كان يعتبر تجديداً اليوم فما هو إلا أن مد جذوره إلى تجديد لغة الشعر الجاهلي، وما هو في الحقيقة إلا تقليدٌ. فالقيود الشكلية التي حصرت لغة الشعر الجاهلي هي شبيهة بالقيود التي يظن الشاعر المعاصر قد يتحا شاها كاستعمال المثنى مثلا ...

إن الشعر ملازمٌ ***لحجازي*** الذي وظف كلمات تبدو عادية وبسيطة إلا أن الحادث الشعري بدأ باختراق قانون الكلام أي انزياح لغوي أدى إلى خلق صور.

من الممكن أن تتبلور في آخر المطاف أهم النتائج التي توصل إليها البحث، منها أن الانزياح مصطلح جديد يدمج ضمن قاموس المصطلحات الحديثة، مع اليقين أن المعنى الذي يدل عليه هذا المصطلح موجود عند فقهاء اللغة العربية و أئمتها، وقد حللوه من خلال الاستعارة، وكان عندهم، المعيار اللغوي الثابت ألا وهو النحو. واعتماداً على تسهيل ***ابن جني،*** في دراسة الأسلوب، يدخل المصطلح في القائمة التي تساعد الناقد والباحث على الاجتهاد وفتح آفاق لطموحات اللغويين ومحبي اللغة الشعرية.

إذا كان الانزياح مصطلحاً يهم النقاد العرب المعاصرين، فكثيراً ما صعب حصر معناه لأنه صار من المألوف أن يشكو البعض من العيوب والنقائص التي تقع حجرة عثرة في طريق الباحث الذي يتخبط في مشكل تعدد المصطلحات، غير أنه توجد مبادرات، ولعل اتفاقيات تمت بين مجمع اللغة العربية في القاهرة والمنظمات في البلدان العربية بشأن وضع تراث ضخم من المصطلحات العلمية المعربة على قرص ليزر [***C. D***] ولا تكون في الميدان الطبي فحسب ولكن في جميع الميادين حتى اللغوية والأسلوبية منها.

- Kamel kheir Beck, Le mouvement moderniste de la poésie arabe moderne, P 79.1

فيصدر معجم موحد في الألسنية بضرورة الاهتمام بتدريس المذاهب اللغوية الحديثة المنتشرة في الغرب لكي لا يعاني الباحثون من قصور في استيعابهم المعلومات وبتحديدها تحديداً دقيقـاً. كان لزاماً تحديد المعجم الألسنـي الموحـد وإحصـاء المصطلحات وحملها على قرص الليزر [***C . D***]. يتاح، بالمبادرة، فرصة التفاهم بشكل دقيق، وتبادل المعلومات والتكامل في البحوث والدراسات ونقل المصطلحات بالترجمة وتوحيدها وتعميمها.

فتحت مسألة الانزياح، بتطبيقها على شعر ***حجازي***، أبواباً كانت مغلوقة، فيما يخص اللغـة الشعرية العربية الحديثة، التي وظفت الانزياح لمواكبة التيار التجديـدي، وتحاشـي الجمـود، فالميدان بكر، والإمكانيات لسبر اللغة واسعة ومتنوعة.

يرتاح الدارس ويقف موقفاً طوباوياً باستخدام الإحصاء الذي هو الطريق الأمـين لاكتشـاف جمال اللغة الشعرية.بين إحصاء كلمات الدواوين الثلاثة أن عددها انخفض تدريجياً، أما النسـبة المئوية للنعوت غير العادية فارتفعت ووصلت إلى 79 % في الديوان الثالث، وبالمقارنة مع نتائج **(*جان كوهن*)**
التي توصل إليها، فيمكن أن يختم القول بأن لغة ***حجازي*** في ديوانه الأخير، [***أشجار الإسمنت***] تقرب من لغة **رامبو *Rimbaud*** من حيث النعوت غير العادية. كأن الشاعر في هـذا الـديوان مال إلى التيار السريالي، هل وصل إلى اللؤلؤ المستحيل ؟ لعل المقارنة بين لغتـي الشـاعرين تنفي هذه النتائج، لأنه بالحدس، وبه فقط يمكن أن يقال أن اللغتين مختلفتان ولكن باب الدراسة مفتوح لدراسة الانزياح عندهما بالمقارنة. ومفتوح أيضا لكل من أراد أن يواصل الـدّرب فـي اكتناه شعر حجازي الذي يوظف نوعاً من الاقتباس فيحلله مثلاً في إطار وجوده في البيت عندما يقول :

... « والمهل يغلي في البطون »

أهذا الاقتباس ضروري أمْ يجوز أن يحذف ؟

فمجال الإقتباس يدخل في الميدان الجديد المدروس حديثاً ألا وهو التناص.

المصادر والمراجع

1- **القرآن الكريم** : **سورة العنكبوت** : 29.

2- **ابن جني** : **الخصائص**، الط، الثانية، 3 أجزاء، بيروت، دون تاريخ.

3- **ابن جني** : تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع، ووزير الرشـــيد والأمين، دمشق 1966، ص 10.

4- **ابن خلدون** : **المقدمة** : الط. الثانية، مط. دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1955.
الط. الثالثة. بيروت، 1967.

5- **ابن عبد ربه** : **العقد الفريد**، القاهرة، 1946.

6- **ابن قتيبة** : **مقدمة الشعر والشعراء**، دار المعارف بمصر، جزآن، القاهرة 1967.

7- **أبو تمام** : الديوان، بيروت، دون تاريخ.

8- **أبو حيان التوحيدي** : **كاتب الامتاع والمؤانسة**، تح أحمد أمين، مط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1953.

9- **البحتري** : **الديوان**، الط. الأولى، قسنطينة، 1300هـ.

10- **أحمد شوقي** : **الشوقيات**، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1946.

11- **الجاحظ** : **كتاب الحيوان**، جزآن، دار العراق، بيروت، 1955-1956.

المعاجم :

1- **ابن منظور** : **لسان العرب**، الط. الأولى، بولاق، مصر، 1300 هـ.
لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1955 – 1956، 15 جزءاً.
لسان العرب المحيط، تح. يوسف الخياط، دار لسان العرب، المجلد الثاني، بيروت، دون تاريخ، مادة : طرد وقطا.

2- **ابن يعيش** : **شرح المفصل**، ليبزيق، 1882.

3- **التهانوي** : **كشف اصطلاحات الفنون**، مصر، 1977، 4 أجزاء.

4- **الزمخشري** : **أسرار البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1965.

5- **الفيروزا بادي** : **القاموس المحيط**، الط. الثانية، بيروت، 1987.

المراجع

1- **أبو ديب كمال** : **جدلية الخفاء والتجلي**، الط، الثانية، بيروت، 1981.

2- **أبو ديب كمال** : **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، الط. الثانية، بيروت، 1981.

3- **أبو ديب كمال** : **في الشعرية**، الط. الأولى، لبنان، 1987.

4- **أبو غالي/ مختاري علي** : **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، كتاب عالم المعرفة، العدد 195، الكويت، نيسان، 1995.

5- **أدونيس، علي أحمد سعيد** : **زمن الشعر، دار العودة**، الط. الأولى، بيروت، 1972.

6- **أدونيس** : **الثابت والمتحول**، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الط. الأولى، دار العودة، بيروت، 1974، مجلدان، الأول: الأصول، والثاني: تأصيل الأصول.

7- **أدونيس** : **فاتحة لنهاية القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة**، الط. الأولى، دار العودة، بيروت، 1980.

8- **أدونيس** : **في الشعرية**، **الكرمل**، العدد03، بيروت 1981.

9- **أدونيس** : **الشعرية العربية، محاظرات ألقيت في الكوليج دو فرانس**،الط، الأولى، دار الآداب، بيروت، 1984م.

10- **أودنيس** : **تقديم الديوان يوسف الخال**، قصائد مختارة، بيروت، دون تاريخ.

11- **اسماعيل عز الدين** : **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، الط. الثانية، دار العود، بيروت، 1972. بندوة الحمامات 1981 قدم في المجلة : قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، ط. تونس 1988.

12- **إسماعيل عز الدين** : **قراءة جديدة لتراثنا**،الندوة العلمية، جدة، 1987، مجلدان.

13- **إسماعيل عز الدين** : **جماليات الإلتفات، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، المجلد الآخر، ط. النادي العربي الأدبي الثقافي، جدة، 1990.

14- **أعرج، خالد** : **المؤثرات البنيوية في النقد العربي الحديث في سورية ولبنان، ماجستير، جامعة حلب، سوري، 1991.**

15- **الأعرجي، محمد حسين : في الشعر العربي المعاصر، مطبعة الكاتب، دمشق، 1985.**

16- **الأعرجي، محمد حسين : الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، منشورات وزارة الثقافة، العراق، 1978.**

17- **<u>البابطين، عبد العزيز سعود</u> :<u>معجم البابطين للشعراء العرب المعاصـــرين</u>**، 6 مجلدات، الط. الأولى، الكويت، صفاة، 1995، مجلدان، المجلد الأول : ص 296. المجلد الثاني : ص 479 و480.

18- **<u>باروت، جمال</u> :<u>الحداثة الأولى</u>، دراسة**، الط. الأولى، منشورات اتحاد كتـــاب وأدبـــاء الإمارات، 1991.

19- **<u>البحراوي، سيد</u> : <u>في البحث عن لؤلؤة المستحيل</u>**،الط. الأولـــى، دار الفكـــر الجديـــد، بيروت، 1988.

20- **<u>البستاني، عبد الله</u> : <u>البستان</u>، بيروت، 1930.**

21- **<u>بلاشير، ريجيس</u> : <u>تاريخ الأدب العربي</u>**، مجلدان، ترجمة، دار إبراهيم الكيلاني دمشق، 1973.

22- **<u>بنيس، محمد</u> : <u>حداثة السؤال</u>**، لبنان / المغرب، 1988.

23- **<u>بنيس محمد</u> : <u>بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة</u>**، الط. الثانية، موســـعة، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1988.

24- **<u>جحا، ميشال خليل، الشعر العربي الحديث، من أحمد الشوفي إلى محمود درويش</u>**

دار العودة، بيروت، الط، الأولى، 1999
دار الثقافة.

25- **<u>الجيوسي، سلمى خضراء</u>، <u>الشعر العربي المعاصر</u>**، ترجمة عز الانكليزية مؤمنة بشير العوف فصل في كتاب <u>أعلام الأدب العربي المعاصر</u>، ط.1، بيروت 1996 من ص 125 إلى 144.

26- **<u>محمد بنيس</u> : <u>الشعر الحديث بنياته وإبدالاتها</u>**، 3 أجزاء، توبقال، المغرب، 1990.

27- **<u>حافظ، صبري</u> : <u>البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث</u>**، الطليعة، العدد1-4، 1972.

28- **<u>لم يبق إلا الإعتراف</u>**، دار الآداب، بيروت، 1965.

29- **<u>حجازي</u>، <u>مرثية للعمر الجميل</u>**، دار العودة، بيروت 1972.

30- **<u>الحاج</u>، <u>انســـي</u>: <u>في النقد مدينة بلا قلب، لأحمد عبد المعطي حجازي</u>**، ربيـــع 1959، رقم 10، ص 104.

31- **<u>حجازي</u>، <u>أحمد عبد المعطي</u> : <u>أوراس</u>**، دار اليقظة العربية، دمشق 1959.

32- **<u>حجازي</u> : <u>مدينة بلا قلب</u> : دار الآداب**، الط. الأولى بيـــروت 1959، تقـــديم رجـــاء النقاش.

33- **حجازي** :**كان لي قلب** : **الكتاب الذهبي، روز اليوسف**، العدد 197، مصر، 1972.
34- **حجازي** : **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، مشاركة بيروت، 1958.
35- **حجازي** : **اختار قصائد لخليل مطران**، وقدم لها، دار الآداب بيروت، 1975.
36- **حجازي** : **رسالة إلى أمل دنقل**، الموقف العربي، مايو،1983.
37- **حجازي**، **كائنات مملكة الليل**، دار الآداب، بيروت 1978.
38- **حجازي**، **أشجار الإسمنت**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مصر 1989.
39- **حجازي** : **فلننتظر المراثي**، الدوحة، رقم 91، قطر، 1983.
40- **حجازي** : **رؤية حضارية تطبيقية لعروبة مصر، دراسة ووثائق**، الط. الأولى، دار الآداب، بيروت، 1979.
41- **حجازي** : **أنا وصلاح عبد الصبور والموت**، باريس، 9 نوفمبر، 1981.
42- **حجازي : الشعر رفيقي، تأملات واعترافات**، دار المريخ، الرياض، 1988.
43- **خيربك كمال** «**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، دراسة حول الإطار الإجتماعي – الثقافي، الإتجاهات والبنى الأدبية ترجمة لجنة من الأصدقاء، الط. الأولى، بيروت 1982.
44- **درويش، أحمد، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**، الط. الأولى دار الشروق، مصر، 1968.
45- **درويش، أحمد، ترجمة كتاب جون كوين، بناء لغة الشعر**، الط. الثالثة، دار المعارف، القاهرة، 1993.
46- **درويش أحمد، ترجم كتاب جون كوهن، اللغة العليا**، النظرية الشعرية، الط، الثانية 2000.
47- **حجازي وآخرون** : **لويس عوض مفكراً وناقداً ... ومبدعاً**، الط. الأولى، مصر 1990.
48- **حجازي** : **حديث الثلاثاء**، الط.الأولى، باريس، 1992، جزآن.
49- **حجازي** : **الأعمال الكاملة للشاعر**، دار عاد الصباح، الكويت، 1993.
50- **حديدي العالية** : **ظاهر التمرد في الشعر العربي المعاصر**، رسالة ماجستير، جامعة كلية الآداب، دمشق 1985-1986.
51- **الخال يوسف** : **دفاتر الأيام**، أفكار على ورق، لندن، 1987.
52- **الخراط ادوارد** :**عن الغموض والوضوح**، الآداب، ع 10، س 42، بيروت، 1994.
53- **خوري إلياس** : **دراسات في نقد الشعر**، الط. الثالثة، بيروت، 1980.

54- **خيربك، كمال** : **الجملة الشعرية الجديدة**، الكرمل، العدد3، بيروت، 1981.
55- **درويش، أسيمة** : **مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس**، دار الآداب، الط. الأولى بيروت 1992.
56- **عصفور، جابر**، **هوامش على دفتر التنوير**، الط. الأولى، بيروت، 1994.
57- **رماني، إبراهيم** : **الغموض في الشعر العربي الحديث**، الجزائر، 1992.
58- **الزهاوي** : **كتاب الكائنات**، مصر، 1896.
59- **سعيد، خالدة** : **حركية الإبداع، دراسة في الأدب العربي الحديث**، الط. الأولى، دار العودة، بيروت، 1979.
60- **شكري، عياد** : **النقد التفسيري**، المجلة، القاهرة، 1973.
61- **شكري، غالي** : **شعرنا الحديث إلى أين** ؟ دار المعارف، مصر، 1968.
62- **صولة، عبد الله** : **دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً**، قرطاج 1988.
63- **صمود، حماد** : **في نظرية الأدب عند العرب**، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية1990.
64- **الطعمة، صالح جواد** :**الشعر العربي الحديث المترجم إلى الإنجليزية**، الط.الأولى، طنجة، 1993.
65- **عبد الصبور، صلاح** : **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، بيروت، 1982.
66- **عبد الصبور، صلاح** : **رأي بدايات الشعر العربي**، مجلة الشعر، القاهرة أفريل،1965.
67- **عزت أديب وزميلاه** : **أعضاء اتحاد الكتاب العرب**، ط. ثالثة، دمشق،1995.
68- **العشماوي، محمد زكي** : **أعلام معاصرون**، ط. أولى، دبي، الإمارات/ 1993، ص 53.
69- **العيد، يمنى** : **خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة**، الكرمل، عدد 1، بيروت، 1981، ص 141، 158.
70- **العيد، يمنى** : **في القول الشعري**، توبقال، المغرب، 1985.
71- **فؤاد نعمات، أحمد** : **خصائص الشعر الحديث**، الط. الأولى، القاهرة، 1971.
72- **قبش، أحمد** : **تاريخ الشعر الحديث**، دمشق 1971.
73- **كامبل، الأب روبرت. ب- اليسوعي**، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، الط. الأولى، بيروت، 1996.

74- **كوهن، جان** : **بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري**، توبقال الـط. الأولى المغرب، 1986.

75- **مرتاض، عبد الملك** : **بنية الخطاب الشعري**، دراسة تشريحية لقصيدة " **أشجان يمانية**" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1991.

76- **المسدّي** : **الأسلوبية والأسلوب في الشعر العربي المعاصر**، دمشق 1985.

77- **الملائكة نازك** : **قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة**، بيروت، 1967.

78- **مناف، منصور** : **الإنسان في عالم المدينة في الشعر العربي الحديث**، الـط. الأولـى، بيروت، 1975.

79- **النويهي** : **قضية الشعر الجديد**، الط. الثانية، دار الفكر، 1971.

80- **ويس، أحمد محمد**، **الإنزياح في التراث النقدي البلاغي**، الط. الأولى، إتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، 1999.

81- **اليافي، نعيم** : **الشعر العربي الحديث**، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، دمشـق، 1981.

82- **اليافي، نعيم** : **أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد كتاب العرب**، دمشق، 1993.

المراجع الأجنبية :

1-Abdesselam, M : *Le thème de la mort dans la poésie arabe à la fin du III° siècle, Tunis,1977*

2-Adam, J.M : *pour lire le poème, A. De Boeck Duculot, Belgique,1985.*

3-Al Bahraoui, Sayad : *Ecrivains confinés dans l'isolement, le Monde diplomatique, Mai 84, P 29.*

4-Arkoun, M : *Les tendances de la littérature arabe moderne, I.B.L.A, Tunis, 1952, n° 58, p183-192.*

5-Arkoun, M : *Contribution à l'étude du lexique de l'Ethique musulmane, B.E.O, XXII 1969, N° 205 – 214.*

6-Bachelard, g. : *L'intuition de L'instant, stock, Paris, 1932.*

7- Bencheikh, J. E *: Terre Emeraude, Traduction, Sycomore,1980.*

8- Bencheikh, J. E *: Poétique arabe, Anthropos, Paris, 1975.*

9- Bencheikh, J. E *: Poétique arabe, Gallimard, 1989.*

10-Bencheikh, J. E *: Mànà (poésie), textes écrits, C.A.P.E.S, Arabe, 1982.*

11- Bencheikh, J. E *: Corps écrit, n° 23, Paris 1991.*

12- Berque, Jacques *: Langages arabes du présent, Gallimard, 1974, P334.*

13-Berque, Jacques *: Andalousie, Sindbad, Paris, 1981.*

14-Bonnefoy, Yves *: Entretiens sur la poésie, Langage, la Bacconnière Neuchâtel, Suisse, 1981.*

15- Burgos, Jean *: Pour une poétique de l'imaginaire, ed du Seuil, Paris 1982.*

*16- **Cohen, Jean** : Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.*
*17-**Cohen, Jean** : Le Haut langage, théorie de la poéticité. Flammarion, Paris 1979.*
*18- **De Saussure, F** : Cours de luiguistique générale, E.N.A.G ed. Alger,1990*
*19-**Didier, Béatrice** : Dictionnaire Universel des littératures, 1ère édition, P.U.F, 1994.*
*20-**El Mansali Boumédiène Anissa** : Analyse d'un poéme de A.A.Higazi. D.E.A, sous la direction de Bencheikh. Paris 1982.*
*21-**El Aroussi, Mohsin, jmaginaire de l'espace**, espaces imaginaires, équipe de la faculté. De lettre et sciènces Humaines, Casablanca 1988.*
*22-**Georgin, Pierre** : Poème de Nizar Qabbani, essai d'analyse structurale, B.E.O, XXVII, 1974, P 127-140.*
*23- **Goethe** : Poésies diverses, Paris 1983.*
*24-**Guidère, Mathieu** : Les critères d'une poéticité exemplaire chez les critiques arabes anciens, B.E.O : I.F.E.A.D, Tome XLIX Damas 1997*
*25-**Hegazy, Samir** : Littérature et société en Egypte, de la guerre de 1967 à celle de 1973, Alger, Enal, 1986.*
*26-**Jargy, Simon** : Vers une révolution dans les lettres arabes, Orient 17 (1961), P93 – 101.*
-Poètes arabes d'avant- garde : Orient 18 (1961), P147-172
-Aspects de la poésie arabe contemporaines, Orient 21(1962),P 51-67.
*27-**Jargy, Simon** : Poètes irakiens d'aujourd'hui, témoins de la conscience arabe, Le Monde diplomatique, Juillet 1968. P 19.*
*28- **Jakbson, Roman** : Huit questions de poétique, Paris, éd. Du Seuil1977*
*29-**Jayyusi, Salma Khadra** : Modern Arabic Poety au Anthropology, New-York1987.*
*30-**Kratchkovsky** : Etude de la littérature arabe nouvelle, ses méthodes et ses buts actuels. Revue,R. A. A. D, X, 1930.*
*31-**Kheir Beck, Kamal** : Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, P. U. F 1978.*
*32-**Miquel, André** : Sur le poème « **Voyage** » de A. A Higazi, conférence donnée au Collège de France, Paris 1981.*
*33-**Miquel, André** : Réflexions sur la structure poétique, à propos d'Eliàs Abô Šabaka, B.E.O, XXV, 1972, P 265-274.*
*34-**Moreh, S** : Shi'r, Encyclopédie de l'Islam, N elle édition, tome IX, Brill 1998 P.464 à 481.*
*35-**Reig, Daniel** : Antonymie des semblables et corrélations des opposés en arabe, B.E.O, XXIV, 1971. P 135-155.*
*36-**Riffaterre, Michael** : Essai de stylistique structurale, Columbia University, Flammarion, Paris 1971.*
*37-**Saïd, Khalida** : Origines et tendance de la poésie arabe moderne, traduit de l'arabe, Orient, N° 18, Paris 1961.*
*38- **Suhami, Henri** : La poétique que sais- je ? 1 ère édition, P.U.F, Paris 1991.*

39-Toelle, Heïdi *: <u>Le guerrier contre le sage : Univers sémantique individuel et destinateurs cosmologiques dans Kai'nat mamlakat al layl de A.A Higazi</u> . B.E.O. 1982 XXXIV P 153 –195.*
Traduit vers l'Arabe par Nora Amine, dans la revue Fusul, 1996, n° spécial sur Higazi P 268 à 305.

40-Tomiche, Nada *: <u>Histoire de la littérature romanesque</u> de l'Egypte moderne, Maisonneuve et Larose, Paris, 1981.*
Encyclopédia Universales, Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris 97.

- Dictionnaires –

- Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, tome IX Leiden, BRILL , 1998, Shir, page 464-486

<u>الدوريات والجرائد</u>:

1- **الآداب : <u>حوار مع يمنى العيد</u>.** أجراه : يسرى الأمير، العدد 3، السنة 3،43/ 94 من الصفحة 51 إلى 63.

2- الآداب : <u>الشعر الحديث</u>. دار المعارف، بيروت، 55/1، العدد الأول، سنة3.

3- الآداب : <u>عدد خاص بالشعر الحديث</u>، العدد 3، 66/3، مارس 1968.

4- **الأهرام : لويس عوض،<u>الرومانيسة الجديدة في الشعر</u>**،2 –6 – 1972.
شعراء الرفض، 7 / 1972/7، ص 6.
25 / 01 / 1989.

5- **إبداع : <u>الفنان عدلي رزق الله والعزف بالألوان</u>**، صبحي الشاروني، العدد 4. أفريل 1984، ص 123.

6- الثورة : <u>الجو الشعري اليوم مبشر، ولكنه أيضاً مثير لشيء من القلق</u>، سجيع قرمز، دمشق، الخميس 21 / 12 /1995، العدد 9884، ص 6.

7- ملحق الثورة الثقافي : <u>اللغة في ميزان الشعر</u>، خليل الموسى، عدد 2، دمشق 1978.

8- الثورة : <u>ليس دفاعاً عن الغموض ولكن</u> ...، خليل الموسى، عدد 3969، 1976.

9- الشعر : <u>لم يبق إلا الإعتراف</u>،إبراهيم الصير في، مناقشة أجراها الدكتور عبد القادر القط،وصلاح عبد الصبور، القاهرة، أفريل 1965، ص 105.

10-**العربي** : **<u>أدباء مصريون في فرنسا</u>**،إبراهيم عبد المجيد، العدد 443، أكتــوبر 1995ص 89.

11-**العربي** : **<u>حدود حرية التعبير</u>**، الدكتورة مرنيا ساغ، سبتمبر1996 العدد 454، ص .498

12- **فصول** : **<u>التفسير الأسطوري للشعر الحديث</u>**، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، .1981

13- **فصول** : **<u>الحداثة في اللغة والأدب</u>**، المجلد 4، 1984.

المجلد 2، .1985

14- **فصول** : **<u>الشعر العربي الحديث</u>**، المجلد7، أكتوبر 86، مارس .1987

15- **فصول** : **<u>قضايا المصطلح الأدبي</u>**،**4/3** أفريل، سبتمبر .1987

16- **فصول** : **<u>قضايا المصطلح الأدبي</u>**، مجلد 14، العدد 2، ربيع .1992

17- **فصول** : **فخري صالح، أمجد ناصر**، **<u>شعرية الحنــين</u>**، المجلــد 11، العــد 2، صــيف 1995، ص.261

18- **فصول** : ملف خاص، <u>الشاعر **عبد المعطي حجازي**</u>، المجلــد 15، العــدد 3، خريــف، 1996.

19- <u>الفيصل</u> :**محمد منذر لطفي**، **<u>في النقد الأدبي وهمومـــه، مـــن خـــلال بعـــض القضـــايا المعاصرة</u>**، العدد 216، نوفمبر/ ديسمبر 1994، من الصــفحة 43 إلى .47

20- <u>الفيصل</u> : **محمد سعيد المولولي**، **<u>الانزياح ماذا يحمل من فضاء دلالـــي</u>** ؟العــدد 228، أكتوبر – نوفمبر1995، من الصفحة 140 إلى .142

21- <u>الفيصل</u> : **نعيــــــم اليافـــــي**، **<u>الانزياح والدلالة</u>**، العدد 226، سبتمبر .1995

22- **الفيصل** : **أحمد محمد ويس، نحو تأصيل لمفهوم الانزياح**، العدد 274، جوليا/أوت 1999 ص 49 إلى 55.

23- <u>الطليعة</u> : **حافظ صبري**، **<u>البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث</u>**، العدد 1-4-1972، ص .156

24- <u>الهلال</u> : **عبد اللطيف عبد الحليم، أو همام**، **<u>إمارة الشعر لمن</u>** ؟ جوليا 1994، رقــم7، ص 24، .31

<u>إنتاجه</u> :

1-**ديوان حجازي** : **مدينة بلا قلب** دار العودة، بيروت، 1959

لم يبق إلا الاعتراف دار العودة، بيروت، 1956.

أوراس، الديوان بيروت، 1959.

مرثية للعمر الجميل، بيروت، 1972.

2- **كائنات مملكة الليل، الآداب**، بيروت، 1978.

3- **أشجار الإسمنت : مخطوط.**

4- **أشجار الإسمنت** : الط. الأولى، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1989.

5- **في الرؤية والتجربة : المجلة العربية للثقافة**،1 مارس 1982.

6- **مقالات : حديث الثلاثاء، المملكة السعودية**، 1991.

محمد وهؤلاء، روز اليوسف، نوفمبر 1971.

7- **كتاب نقدي : قصيدة لا، قراءة في شعر التمرد والخروج**، الط. الأولى، القاهرة 1989.

8- **شعر مترجم : مدن الآخرين.**

9- **مختارات قدم لها حجازي : إبراهيم ناجي. خليل مطران.**

10- **مقالات في مجلات : مجلة أقلام.**

فصول، مجلة النقد الأدبي، بولاق، القاهرة.

كلية الآداب.

إبداع : مجلة شهرية، رئيس التحرير حجــازي، دار الكتــب، مصــر

العدد3، مارس 91، العدد4 أفريل 91.

11- **ديوان كائنات مملكة الليل : مخطوط بخط الشاعر، أهداه للأستاذ جمال الدين بن شيخ.**

12- **رؤية حضارية طبقية لعروبة مصر، بيروت دار الآداب، 1979.**

13- **قصائد مختارة، جدة، منشورات الخزندار،**

مقالات ودراسات :

14- **رؤية حضارية طبقية لعروبة مصر**، دراسة ووثائق، دار الآداب، بيروت 1979.

15- **حديث الثلاثاء، دار المريخ، الرياض 1988 - (مقالات).**

16- **الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض 1988 - (مقالات).**

17- **أسئلة الشعر، منشورات الخزندار، جدة 1992- (مقالات).**

أعمال عن حجازي

أ- المجلات :

1- **الآداب سنة 27، رقم 2، 1979 ص 4 إلى 10.**

2- **الآداب سنة 27، رقم 10، 1979 ص 19 إلى 23.**

تحليل قصيدة [عرس المهدي].

3- **الحوادث، 1986/05/16، ص 58 على 59 مقابلة.**

4- **مجلة العرب والفكر العالمي.** العدد 15- 16 باريس 1991.

5- الدوحة، لننتظر المراثي، العدد 1991، قطر، يوليو، 1983.
6- مجلة أوراق، لندن، العدد 11، مايو 1984، ص 13-14.
7- فصول، مجلد4، العدد 4، ج 2، 1984.
8- العربي، العدد 484، مارس1999.

ب- الجرائد:

- وجهاً لوجه، عبد المعطي حجازي وأنور الياسين الشرق الأوسط، السعودية ص 67
- الأهرام، 25 جانفي 1989.

1- Le Matin, N° 162, Mercredi 25 Mars Alger 1992.

ملاحظات عامة عن المراجع

ما يجلب الانتباه هو أن المراجع بمكتبه الأسد بدمشق غزيرة ومتوفرة وحديثة، أما المراجع بمكتبة القاهرة فقليلة. لا تخزن هذه المكتبة إلا ثلاث إنتاجات للشاعر المصري حجازي منها :

1- أشجار الإسمنت : الط. الأولى، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1989.

2- قصيدة لا، قراءة في شعر التمرد والخروج، الط، الأولى، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1989، 250 صفحة.

3- لويس عوض، مفكراً وناقداً ومبدعاً، الطبعة الأولى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 – 174 صفحة.

أما مكتبة باريس فتتوفر فيها المراجع ولكن، جُلها بالفرنسية، بينما المكتبة الجامعية بالجزائر فتفتقر إلى كتب جديدة. والبعض منها ضاعتْ.

الفهـرس

الفصل الأول

الفصل الثاتي

*** الديوان الأول**

*** الديوان الثاني**

*** الديوان الثالث**

*** الديوان الرابع**

*** الديوان الخامس**

*** الديوان السادس**

الفصل الثالث